

الجزء الثائي

ريادات مهم شقية هل الرواية رجل أبيض من شيلات الجسد إشكائية الهوية الزوجة والأراوية والروية وتحولات المقدس اشكائية الهوية الزدوجة والأنا الزاوية والروية وتحولات المقدس ترجسم الرواية العسريية والنافية



مجلة علمية مُحَكَّمَة



خصوصية الرواية العربية

الجزء الثانى



المنول المنول



رنیس مسجلس الإدارة: سمبیر سرحان
رنیس التسحسریر: جابر عصفور
نانب رنیس التحسریر: هدی و صفی
الإخسسراج الفنی: محمود القاضی
مسدیر التحسریر: حسین حصودة
التحسیریر: حسان مسحات
فساطمیة قندیل
سکسرتسارید: آمسال صسلاح

الأسعار في البلاد العربية :

الكويت ١,٧٥٠ دينار - السعودية ٣٠ ريال - سوريا ١٣٣ ليرة - المغرب ٥٠ درهم - سلطنة عمان ٣ ريال - العراق ٢ دينار - المبحرين ٣ دينار - الجمهورية البحثية ٣٠٠ ريال - الأودن ٢٠٥ دينار - قطر ٣٠ ريال - الأودن ٢٠٥ دينار - قطر ٣٠ ريال - غزة المقدس ٢٠٥ دولار - توس ٥ دينار - الامارات ٢٧ درهم - السودان ٢٠ جنبها - الجزائر ٢٤ دينار - ليبيا ١،٧ دينار - دينار - ليبيا ١،٧ دينار - دينار - ليبيا ١،٧ دينار - ليبيا ١،٧ دينار - ليبيا ١٠٠ درهم .

الاشتراكات من الداخل:

عن سنة (أربعة أعداد) ١٣٠٠ قرث + مصاريف البريد ٢٨٠ قرث، ترسال الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية.

الاشتراكات من الحارج :

عن سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولارًا للأفراد ــ ٢٤ دولارًا للهيئات. مضاف إليها مصاريف البريد (البلاد العربية ــ ما يعادل ٦ دولارات) (أمريكا وأوروبا ــ ١٦ دولارًا).

ترسل الاشتراكات على العنوان الثالى:

مجلة افصول؛ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ شارع كورنيش النيل ـ بولاق ـ القاهرة ج. م ع تليفون . ٧٧٥٠٠٠ ـ ٧٧٥١٠٩ ـ ٧٧٥٢٢٨ ـ ٧٦٥٤٣٦

السعر : ثلاثة جنيهات

ISSN 1110 - 0702

الإعلانات : يتفق عليها مع إدارة انجلة أو مندوبها المعتمدين.

خصوصية الرواية العربية

(الجزء الثاني)



- فجر الرواية العربية.. ريادات مهمئة عبد الله محمد الغذامي

- في السيرة الذاتية النسائية

- تداخلات النصوص والاسترسال الروائي

– الرواية والتاريخ

- لقاء الحضارات في الرواية العربية

- الوعى الفني في الرواية العراقية

تخولات الرواية المغاربية

- صيادو الذاكرة: فلسطين ١٩٤٨

- النتاج الروائي في لبنان: تيارات وانجاهات

- ملامح من أدب السيرة الذاتية في تونس

- «أفراح القبة» أو عندما يراقب ميت الأحياء

السادس عشسمز

جابر عسمسفور 45 - النص الأزرق العل الرواية وإجل أبيض رك محممد البنجري 49 أحسمه درويسش To محمد القساضى 10 تمثيلات الجمد في نماذج من الرواية العربية مسعسجب الزهــرانــي ٧٨ على عــبــاس علـــوان ١٠٢ – الرؤية المأساوية في الرواية العراقية المحاصرة عبد الإله أحسد 111 عبد الحميد عقار 18. - في إشكالية الهوية المزدوجة: الأدب المغاربي بالفرنسية المنسساليم حسمسيش 177 رضــــوى عــــائــــور 1 EV سحبر قطامي 100 – هزيمة حزيران وأثرها في الرواية الأردنية رشيب الضحيف VII - الرواية العمانية وخصوصية الرواية الخليجية يوسمنف الشمساروني IVE Y . . حسسونة المصباحي 7.0

- الأنا الراوية والمروية: إدوار الخراط نموذجا - قراءة استطلاعية في أعمال إبراهيم الكوني

- التحول من العلمانية إلى التدين في دشموس العجر،

- وسفر البنيان؛ العين بين المحدود واللامحدود

فانتازیا الحاکم الأب فی مجلیات الغیطانی

– تحولات المقدس والمدنس

خصوصية التناص: «مجنون الحكم» نموذجا
 البرد الروائي في الكوميديا المعودة»

- تداخلات الرؤية والسرد والمكان في دمنتهي،

- حول ترجمة الروابة العربية إلى الألمانية

• آفاق نقدية

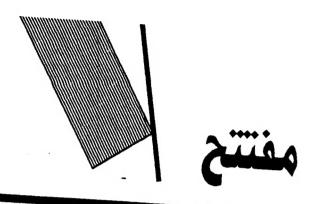
– التأويل واللغة والعلوم الإنسانية

- عمليات القراءة: مقاربة ظاهرائية

- المؤول والعلامة والتأويل

717	محمد الخبسو
227	اعتبدال عشسيان
740	جمال شحيد
727	محمد على الكردى
107	محممود حنسفى
100	عسلسى السبطسل
**	مصطفى عبىد الغنى
777	أحسمد مسبسرة
292	محمد عبد المطلب
277	منصطفي مناهسر

هأنس جيورج جادامر ٣٣٩ فولفجانج إيسزر ٣٤٤ سعسيسد بنجسراد ٢٥٩



القص في هذا الزمان

«كان الأدب، في سالف الزمان، يعنى الشعر في الحل الأول. وكانت الرواية بدعة محدثة ألصقت بالسيرة والتاريخ بما لا يجعل منها أدبا أصبلا، وشكلا عاميا لا يرتفع إلى مصاف الدوافع الراقية للشعر الغنائي والشعر الملحمي، ولكن انقلب الوضع في القرف العشرين، وتفوقت الرواية على الشعر، سواء من حيث ما يكتبه والشعر الملحمي، ولكن انقلب الوضع في القرف العشرين، وتفوقت الرواية على الشعر، بالطبع، الكتاب أو يقرأه القراء، وهيمن القص على التعليم الأدبى منذ الستينيات، ولا تزال الناس تدرس الشعر بالطبع، فهو مطلوب في أحوال كثيرة، ولكن الروايات والقصص القصيرة احتلت المركز من المنهاج الدراسي.

ولا يرجع ذلك إلى تغير أولويات الاهتمام أو تفضيل الجمهور القارئ الذى يبهجه اقتناء القصص، ونادرا ما يقرأ القصائد، بل يرجع بالمثل إلى تصاعد ما طالبت به النظرية الأدبية والثقافية من أن يحتل القص المكانة المركزية في مجالات الدرس. والحجة على ذلك أن القص هو سبيلنا الأساسي في تعقل الأشياء، سواء في المركزية في مجالات الدرس. والحجة على ذلك أن القص هو سبيلنا الأساسي نعدث في العالم. إن التفسير تفكيرنا بحياتنا من حيث هي تقدم متتابع يفضي إلى مكان ما، أو في معرفتنا بما يحدث في العالم. إن التفسير العلمي يتعقل الأشياء بوضعها ضمن قوانين، كأن نقول مثلا: عندما يجتمع (أ) و(ب) يحدث (ج). ولكن العلمي يتعقل الأشياء بوضعها ضمن قوانين، كأن نقول مثلا: عندما يجتمع وإنما منطق القصة، حيث يعنى الحياة ليست كذلك بوجه عام، فهي لا تتبع المنطق العلمي للسبب والنتيجة وإنما منطق القصة، حيث يعنى المنهم إدراك الكيفية التي يفضى بها شئ إلى آخر، والكيفية التي يمكن أن يحدث بها شئ من الأشياء، وذلك من قبيل: كيف انتهى الزمن بماجي إلى أن تبيع برامج الكومبيوتر في سنغافورة مثلا، أو كيف وصل الحال من قبيل: كيف انتهى الزمن بماجي إلى أن تبيع برامج الكومبيوتر في سنغافورة مثلا، أو كيف وصل الحال بوالد چورج إلى أن يعطيه سيارة.

إننا نتعقل الأحداث من خلال قصص ممكنة. ويذهب فلاسفة التاريخ... إلى أن التفسير التاريخي لا يتبع منطق السببية العلمية وإنما منطق القصة، فلكي تفهم الثورة الفرنسية، مثلا، عليك فهم السرد الذي يظهر الكيفية التي أفضى بها حدث إلى غيره، فالأبنية السردية منتشرة في كل مكان». الفقرات السابقة هي الفقرات الاستهلالية من الفصل الخاص بالقص في الكتاب الجديد الذي أصدره الناقد الأمريكي جوناتان كوللر المعروف منذ عام مضى بعنوان الفطرية الأدب، عن مطبعة جامعة أكسفورد. وهي فقرات تضيف وجهة نظر جديدة في الزمن الإبداعي الذي نعيشه ونصفه بأنه زمن الرواية، الزمن الذي تخلى فيه الشعر عن عرشه القديم بوصفه أرقي أنواع الأدب، متنازلا عن انفراده التقليدي بقمة التراتب الأدبي إلى غيره من الأنواع المتصارعة في تكافؤ المكانة، بل المتنافسة في شكل جديد من التراتب الذي استبدل بالشعر الرواية. ويبدو أن هذه الملاحظة العملية – التي تنطلق من رصد الواقع الفعلي وليس التنظير الفكري – أصبحت من المسلمات النقدية في العالم المعاصر اليوم، وذلك إلى الحد الذي تفرض به نفسها على أية محاولة أصبحت من المسلمات النقدية في العالم المعاصر اليوم، وذلك إلى الحد الذي تفرض به نفسها على أية محاولة متميزة للتنظير العام في مجال النظرية الأدبية، من مثل محاولة جوناثان كوللر في كتابه الأخير، فما حققته الرواية إلى اليوم من سبق في مدى الإنجاز والتأثير، كما وكيفا، بالقياس إلى الشعر، حقيقة ملموسة لا ينكرها الرواية إلى اليوم من سبق في مدى الإنجاز والتأثير، كما وكيفا، بالقياس إلى الشعر، حقيقة ملموسة لا ينكرها إلا من يرى الحاضر بعيني الماضي القديم.

ويؤكد ذلك - من المنظور الذى تتحرك به أفكار كوللر- أن دراسة السرد أصبحت فرعا نشطا، فعالا، يمارس تأثيره اللافت في مجال النظرية الأدبية بوجه عام، حصوصا بعد أن أصبحت دراسة الأدب تعتمد على اعتمادا متزايدا على نظريات البنية السردية، بلغة كوللر الذى لم يتخل عن بنيويته إلى اليوم، أعنى تعتمد على أفكار الحبكة والأنواع المختلفة للرواة وتقنيات القص المتباينة وغير ذلك من قضايا «شعرية السرد» في الرطانة البنيوية. ويزيد الأمر وضوحا مقارنة عجلى بين محتويات كتاب كوللر الذى صدر منذ عامين (١٩٩٧) وكتاب رينيه ويليك وأوستن وارين الأشهر عن انظرية الأدب، الذى صدر سنة ١٩٤٩، فالكتاب الأقدم الذى لم يخل من تأثير الشكلية الروسية يعالج السرد القصصي معالجة مقتضبة في فصل من فصول قسمه الرابع في حوالي أربع عشرة صفحة من مجموع ثلاثمائة وسبع وأربعين صفحة، وذلك على نحو لا يكافئ دراسة الشعر حوالي أربع عشرة صفحة من مجموع ثلاثمائة وسبع وأربعين صفحة، وذلك كتاب كوللر، حيث يحتل التي تنبسط على أكثر من فصل من فصول الكتاب. وعلى النقيض وحده. يضاف إلى ذلك ما مختشد به الاهتمام بنظرية السرد حيزا أكبر لا يقتصر على الفصل الخاص بالقص وحده. يضاف إلى ذلك ما مختشد به المسادر والمراجع الإضافية من عناوين متعددة تشير إلى الحضور المستقل المتزايد لنظرية السرد . المنافية من عناوين متعددة تشير إلى الحضور المستقل المتزايد لنظرية السرد . المنافية من عناوين متعددة تشير إلى الحضور المستقل المتزايد لنظرية السرد . المنافية المسادر والمراجع الإضافية من عناوين متعددة تشير إلى الحضور المستقل المتزايد لنظرية المسرد . المنافية من عناوين متعددة تشير إلى الحضور المستقل المتزايد لنظرية المسرد . المنافية من عناوين متعددة تشير إلى المستقل المتزايد لنظرية المسرد . المنافية من عناوين متعددة تشير إلى المنافية من عناوية من عناوية من عناوية متعددة تشير المنافية من عناوية من عناوية من عناوية متعددة تشير المنافية المستقل المتزايد لنظرية المستقل المتزايد النظرية المنافية المنافية

ولا أذكر أن نظرية السرد (الناراتولوچيا) كانت من المصطلحات اللافتة للانتباه في كتاب ويليك ووارين، أما في كتاب كوللر فتكتسب مكانة معرفية خاصة، تتناسب والشيوع اللافت لاصطلاحها الذي يدل، بدوره، على المكانة المتصاعدة للقص بوجه عام والرواية بوجه خاص. وتقترن بذلك الوفرة الوفيرة من الكتب والدراسات المتصلة بنظرية السرد التي أصبح لها تاريخ ينقسم إلى مراحل ثلاث، لو تقبلنا ما تقوله دائرة معارف النظرية الأدبية المعاصرة الصادرة عن مطبعة جامعة تورنتو سنة ١٩٩٦، المرحلة الأولى هي مرحلة ما قبل البنيوية، والثانية هي المرحلة البنيوية التي تمتد من الستينيات إلى الثمانينيات، والأخيرة هي مرحلة ما بعد البنيوية التي لاتزال مفتوحة واعدة بإنجازاتها المتلاحقة. ومهما قبل من أن الجذور الأولى للناراتولوچيا ترجع إلى أرسطو، فإن ازدهارها الفعلي يبدأ من أواخر الخمسينيات، مع ما قدمه كلود ليفي شتراوس من تخليل لليسرد الأسطوري في كتابه والأشروبولوچيا البنيوية، الذي صدر سنة ١٩٥٨، مستهلا موجة الاهتمام التي جمعت ما بين انجاهات متعارضة، يقع في دوائرها الأولى ما كتبه واين بوث عن بلاغة القص سنة ١٩٦١ وما كتبه رولان بارت بعده عن المدخل البنيوي إلى مخليل السرد سنة ١٩٦٦. وقد تولدت عن الدوائر الأولى من الاهتمام بالناراتولوجيا عن المدخل البنيوية من الإنجازات البحثية، خصوصا في المرحلة مابعد البنيوية التي جعلت من الاصطلاح نفسه دوائر مثلاحقة من الإنجازات البحثية، خصوصا في المرحلة مابعد البنيوية التي جعلت من الاصطلاح نفسه دوائر مثلاحقة من الإنجازات البحثية، خصوصا في المرحلة مابعد البنيوية التي جعلت من الاصطلاح نفسه

(الناراتولوجيا) عنوانا للعديد من الكتب والدراسات لباحثين من أمثال چيرار چينيت وجيرالد بسرنس وميك بال وفرانز ستانزل وسوزان لانسر ووالاس مارتن وغيرهم.

وقد ترجمت حياة جاسم محمد كتاب والاس مارتن «نظريات السرد الحديثة» الذي ظهرت طبعته الأولى سنة ١٩٨٦ في الولايات المتحدة. وصدرت الترجمة في العام الماضي ضمن المشروع القومي للترجمة الذي يشرف عليه المجلس الأعلى للثقافة في القاهرة. وأهم ما في مدخل الكتاب تأكيده أننا نعيش وضعا معرفيا مغايرا في صيغه التأسيسية، وهو وضع يتمثل في أن الاهتمام بنظريات السرد، ذلك الاهتمام الذي أصبح واضحا كل الوضوح في النقد الأدبي المعاصر، أصبح جانبا من جوانب حركة واسعة، يدعوها فيلسوف العلم توماس كون مرحلة «تغير النموذج المعرفي» أو الصيغة المنهجية الحاكمة في العلوم الإنسانية والاجتماعية. ويقصد والاس مارتن بذلك إلى أن مناهج العلوم الطبيعية ظلت نموذجا يحتذي في المجالات المعرفية الأخرى منذ القرن التاسع عشر، لكن ثبت في العقدين الأخيرين أن هذا النموذج لم يعد ملائما لفهم المجتمع والثقافة. وكان من نتيجة ذلك أن أفسحت النزعة السلوكية التي سادت علم النفس إلى عهد قريب الطريق لاستكشاف العمليات المعرفية والفعل القصدي. وأظهر فلاسفة التاريخ أن السرد ليس بديلا انطباعيا لإحصائيات موثوق بها وإنما منهج لفهم الماضي الذي ينطوي على مبرراته الخاصة. وانتهى علماء الأحياء والإنسان والاجتماع إلى أن دراسة السلوك المحاكي لا تقل أهمية عن القياس الكمي في شرح تطور الحيوان والتفاعل الاجتماعي. وأثبتت نظرية الفعل في الفلسفة، من حيث هي مؤسسة على المقاصد والخطط والأهداف، أنها مناسبة نجالات معرفية نائئة من مثل تخليل الخطاب والذكاء الاجتماعي. وعادت المحاكاة والسرد من حيث كانا في الهامش بوصفهما «خيالا» يناقض الواقع، واحتلا موقع المركز من المجالات المعرفية الأخرى بوصفهما صيغتين ضروريتين لفهم الحياة.

ولسنا في حاجة إلى الذهاب إلى معاهد العلم لكى نفهم أهمية السرد في حياتنا فيما يمضى والاس مارتن، فأخبار العالم تأبينا في شكل اقصص التروى من وجهة نظر أو أخرى، وتنفتح دراما الكوكب الأرضى مارتن، فأخبار العالم تأبينا في شكل اقصص التروى من وجهة نظر أو أخرى، وتنفتح دراما الكوكب الأرضى كل أربع وعشرين ساعة منقسمة إلى خطوط متعددة، في قصة لا يعاد تكاملها إلا عندما تفهم من منظور شخص أمريكي (أو روسي أو نيجبري) ديموقراطي (أو جمهوري أو ملكي أو ماركسي) بروتستانتي (أو كالوليكي أو يهودي أو مسلم). وورء هذا الاختلاف يوجد التاريخ وأمل في المستقبل، كما يوجد لكل واحد كالوليكي أو يهودي أو مسلم). وورء هذا الاختلاف يوجد التاريخ وأمل في المستقبل، كما يوجد لكل واحد منا تاريخ شخصي، سرديات حياته الخاصة التي تمكنه من بناء ما هو عليه وما يتجه إليه. وإذا عكسنا هذه القصة بتفسير أحداثها من وجهة نظر مغايرة تغير الكثير منها. وذلك هو السبب في أن السرد، حين يدرس بوصفه أدبا، يغدو أرض معركة عندما يتحقق في صحف وسيرة وتاريخ.

ويردنا هذا الأساس الفلسفى الجديد إلى ما قاله جوناثان كوالمر، وافتتحت به هذا المفتتح، من أن القص هو سبيلنا الذى نعقل به الأشياء فى الحياة التى لاتتبع المنطق العلمى بقدر ما تتبع منطق القص، وأن التفسير التاريخي لايتبع منطق السببية العلمية وإنما منطق القص فيما يقول فلاسفة التاريخ المعاصرون، أى المنطق التاريخي لايتبع منطق السببية العلمية وإنما منطق القص فيما يقول فلاسفة التي يمكن أن يحدث بها شئ السردى الذى يهتم بإدراك الكيفية التي يفضى بها شئ إلى شئ آخر، والكيفية التي يمكن أن يحدث بها شئ من الأشياء. ويزداد الأمر إبانة بأن نضيف إلى ذلك ما أوضحه كوللر فى الفصل الثاني من كتابه، عندما ذهب من الأشياء. ويزداد الأمر إبانة بأن نضيف إلى ذلك ما أوضحه كوللر فى الفصل الثاني من كتابه، عندما ذهب إلى أن المناقشات حول طبيعة الفهم التاريخي اتخذت نموذجا لها ما هو متضمن فى فهم قصة من القصص. يقصد إلى أن المؤرخين لم يعودوا يقدمون تفسيرات كتلك التفسيرات المتنبئة فى العلم، لأنهم لايستطيعون يقصد إلى أن المؤرخين لم يعودوا يقدمون تفسيرات كتلك التفسيرات المتنبئة فى العلم، لأنهم لايستطيعون التنبؤ بحدوث (ع) إذا ظهر (ص) و(ح) على سبيل المثال. ما يفعلونه، بالأحرى، هو إظهار كيف أن أمرا من التنبؤ بحدوث (ع) إذا ظهر (ص) و(ح) على سبيل المثال. ما يفعلونه، بالأحرى، هو إظهار كيف أن أمرا من

الأمور يفضى إلى غيره، أى كيف اندلعت الحرب العالمية الأولى لا كيف كان لها أن تندلع. ونموذج التفسير التاريخي على هذا النحو هو منطق القصص، أى الطريقة التي تظهر بها القصة كيفية حدوث شئ من الأشياء، واصلة بين الموقف الاستهلالي للحدث وتتابعه ونتيجته بطريقة تؤدى معنى من معانى الوجود.

رئيس التحرير



فجر الرواية العربية

چابر عصفور

لفعن الكتابة الطنيعية إبداعا وفكرا. أو ازدهارها في قطر عربي دون غيره، أو ارخمال هذه الكتابة خارج الأقطار العربية كلها.

وحالة هجرة فارس الشدياق دالة في هذا السياق، إذ تبدأ أحداثها من لبنان في بلدته المارونية التي اضطهد فيها أخوه بسبب معتقداته التي أفضت إلى تخوله عن مذهب الأسرة الماروني إلى المذهب الإنجيلي، فأمر البطرك بسجن الأخ وتعذيبه التعذيب الذي أفضى إلى موته في السجن، فاضطر فارس الشدياق إلى الفرار بحريته بمساعدة الإرسائية فاضطر فارس الشدياق إلى الفرار بحريته بمساعدة الإرسائية الأمريكية، وبدأ هجرته التي انتقلت به من المسيحية إلى الإسلام، وطوحت به ما بين مصر ومالطة ولندن وباريس وتونس واستانبول التي حظ فيها عصا الترحال وأنشأ جريدة والجوائب، الشهيرة سنة ١٨٦١. ولا تختلف حالة الشدياق رغم مأساويتها عن غيرها من الحالان التي تخلو من الماساوية، فالدلالة العامة واحدة والدوافع مشتركة بين هجرة إبراهيم اليازجي (١٨٤٧-١٩٠١) من بيروت إلى مصر سنة

أحسب أن معنى المساواة الصاعد بين الرجل والمرأة، سواء في علاقات الكتابة أوعلاقات المجتمع المدنى الواعد في عصر النهضة، كان الوجه الآخر من علاقات المساواة نفسها التي حاولت الطليعة الصاعدة من فئات الطبقة الوسطى إشاعتها بين المسلمين وغير المسلمين من أبناء الطوائف المختلفة، تأكيدا لحضور وعيها المديني الذي يتقبل تعدد الأديان واختلاف المعتقدات، ولا يمايز في الدين الواحد بين طائفة وغيرها. وكان ذلك على وجه الخصوص في الأقطار العربية التي سبقت غيرها في تعرف معنى المجتمع المدني الذي ينبني على المساواة التي تخلو من التعصب العرقي والطائفي والاعتقادي، ذلك التعصب الذي أدّى إلى اتساع حركة الهجرة من الشام إلى مصر، كما أدى إلى امتداد المهاجر العربية لتشمل أمريكا الشمالية وأمريكا الجنوبية، ولم تميز حركة الهجرة هي اقترانها بحراك والمرأة في دوافعها ونتائجها، سواء في اقترانها بحراك سكاني (ديموجرافي)

١٨٩٤ ، ومن ثم تأسيسه مجلة الضياء في القاهرة سنة ١٨٩٨ ، وهجرة شبلي الشميل قبله بسنوات عديدة (١٨٥٣-١٩٩٧) من بيسروت إلى القساهرة سنة ١٨٧٣، فالسياق الذي يربط بينهما هو نفسه السياق الذي يشمل هجرة نجيب الحداد (١٨٦٧-١٨٩٩) ابن أخت إبراهيم اليازجي من بيروت إلى الإسكندرية، وهجرة أديب إسحق (١٨٥٦-١٨٥٦) من دمشق إلى القاهرة، أو هجرة سليم نقاش (...-١٨٨٤) من بيروت إلى الإسكندوية، شأنه في ذلك شأن فرح أنطون (١٨٧٤-١٩٢٢) الذي هاجر من طرابلس إلى الإسكندرية سنة ١٨٩٧. وينطبق الأمر نفس على هجسرة مي زيادة، أو مساري اليساس زيادة (١٩٤١-١٨٨٦) التي هاجرت من لبنان إلى القاهرة، كما فعلت قبلها زينب فنواز (١٨٦٠-١٩١٤) ابنة جبا عبامل، ولبسيسية هاشم (١٨٨٠-١٩٤٧) التني نزحت مع أسرتها قبل مطلع القرن العشرين إلى القاهرة، وأكمنت فيها تعليمها، ومارست الكتابة في صحفها، بل أنشأت فيها مجلة «فتاة الشرق» سنة ١٩٠٦ بعد سنتين من إصدار روايتها الأولى (قلب الرجل) سنة ١٩٠٤.وما ذكرته من أمثلة دال على الكثير الذي لم أذكره، إذ لا يمكن لأحد أن يتحدث عن التاريخ الثقافي لمصر في النصف الثاني من القرن الناسع عشر دون أن يضع في اعتباره الدور بالغ الأهمية الذي قامت به الأقليات الدينية التي هاجرت من الشام إلى مصر، بحثا عن مناخ اجتماعي ديني أكثر تسامحا ومجال اقتصادي أوسع فرصاً.

ولا أحسب أن رواية (قلب الرجل) التي كتبتها لبيبة هاشم المارونية الأصل تختلف جذريا في بعض دوافعها الإبداعية عن الدوافع التي انطوت عليها مقامات (الساق على الساق) السردية في هذا السياق، ذلك رغم الاحتراس الذي لابد من تأكيده في مثل هذا النوع من المقارنة، فالفارياق (فارس الشدياق) الذي يتعرف أحواله في متغيرات زمنه يبدأ من الاضطهاد الطائفي الذي كان سبب موت أخيه، ومن القمع الاعتقادي الذي يحتج عليه بواسطة تتابع السرد في الحاكاة الساخرة لقالب المقامات التي سرعان ما تحولت إلى هرواية، عند الذين جاءوا بعد الفارياق وعانوا من القمع

فسه. ورغم أن الفارق الزمنى بين كتابة (الساق على الساق) وكتابة (قلب الرجل) يصل إلى ما يقرب من نصف قرن، فإن بداية (قلب الرجل) تبدأ من الوطن نفسه، لبنان، ومن القبع الاعتقادى ذاته، محددة نقطة البداية بحوادث الفتنة الطائفية التى اشتعلت فى جبل لبنان سنة ١٨٦٠، ومن اللذابح الهائلة وسفك الدماء الذكية التى اضطرت معظم المسيحيين إلى الفرار من السبف والتشتت فى آفاق البلاده. وقربا، فرارا من مذابح الاضطهاد التى دفعت إلى الهجرة. وقربا، فرارا من مذابح الاضطهاد التى دفعت إلى الهجرة. وتنتهى الأحداث فى مصر التى استقر فيها الكثيرون من المهاجرين، ومنهم أسرة لبية هاشم نفسها.

وسا بين (الساق على الساق) (١٩٥٥) و(قلب الرجل) (١٩٠٥) تقع روايات تأسيسية، دالة في جسارة تعرضنا للقسع الاعتقادي، ولافتة في مراوغتها براثن القسع بواسطة حيل الرمز والتمثيل التي اكتشفتها الرواية العربية، منذ بدايتها التي حددتها رواية فرنسيس فتح الله المراش (غابة الحق) لتي نشرها سنة ١٨٦٥، مؤكسا الوعي المدني المعرات التي تخاوز الدوائر المغلقة للتحييزات الاعتقادية والحسية. وكانت بخلبات الرواية العربية في مقاومتها ألون القسع الاعتقادي مرتبطة بالأقلبات المسيحية التي عانت من تحييزاتها الطائفية الداخلية من ناحية، ومن تحييزات التعصب الديني للثقافة التقليدية السائلة بين الأغلبية من ناحية ثانية.

ولذلك، لم يكن من قبيل المصادفة أن يكون الأكثر حساسة في تبنى قيم الوعى المدنى، ومن ثم التعبير عنها وجسيدها في روايات استهلت جذرية التأسيس الإبداعي لفن الرواية وأكدت حضوره، هم أبناء الأقليات الطائفية والعرقية التي عانت القمع بمعنى أو غيره، سواء الذين لم يفارقوا أقطارهم الأصلية أو الذين اضطروا إلى مغادرتها والهجرة منها، بحثا عن هامش أوسع من التسامح الاجتماعي والحرية الفكرية والإبداعية. أقصد إلى هؤلاء الذين ألحوا على مبادئ المجتمع المدنى التي تستبدل التسامح بالتعصب، والمساواة بالتحييز الاعتقادي، والعقد الاجتماعي بالكهنوت البطريركي، وتحقق لهم من الحرية الفكرية والإبداعية ما

يعوضهم عن القمع الذي عانوا منه نتيجة سطوة الأغلبية التي ظلت متأثرة بالأبنية الجامدة المهيمنة على علاقات الثقافة. ودليل ذلك أن أغلب أسماء المؤسسين الأوائل لفن الرواية في القرن التاسع عشر هم من أبناء الطوائف المسيحية، الطوائف التي انتسب إليها أحمد فارس الشدياق قبل تحوله عن المسيحية، كما انتسب إليها كل من فرنسيس فتح الله المراش وسليم البستاني وأخته أليس البستاني وجرجي زيدان وفرح أنطون ولبية هاشم وغيرهم.

ويسدو الأمر - من هذا المنظور - كسالوكانت اللواية قد ولدت في بلاد الشام، نتيجة جهود أبدء الطوائف المسيحية التي وجدت ظليغتها الإبداعية في فن الرواية ما يدعم قيم المجتسع المدني التي وجدوا فيها خلاصهم، كسا وجدوا فيها - من حيث هي جنس أدبي له خصائصه لمائزة - وسيلة لإنطاق المسكوت عنه من خطابهم المقسوع وفي الوقت نفسه، أداة إبداعية لنقد - أو نقض - ما يحول بينهم والإسهام في تحقيق عالم المساواة والحرية والتقدم لذي حلموا به، والذي أعادوا قراءة الموروث العربي - على نحو ما فعل جرجي زيدان إبداعيا، وفر- أنطون فكريا - ليؤكدوا فعل جرجي زيدان إبداعيا، وفر- أنطون فكريا - ليؤكدوا عليها أكثر من غيرهم.

ومن الواضع أن معرفة أبناء هذه الطوائف باللغات الأجنبية بحكم تعليمهم الطائفي وصلاتهم الباكرة والمستمرة بالثقافات الأجنبية، واشتغال الكثيرين منهم بأعمال الترجمة أو غيرها من الأعمال التي تتطلب تعاملا مباشرا مع الجاليات الأجنبية، كل ذلك وغيره جعل إسهام أبناء هذه الطوائف متميزا في مجالات الفن القصصي الوليد، سواء بالترجمة الماشرة أو التعريب أو التأليف الخالص.

ويمكن إثبات ذلك بالعودة إلى فهارس الرواية العربية في القرن التاسع عشر، ابتداء من محاولة محمد يوسف نجم الرائدة في كتابه (القبصة في الأدب العربي الحديث): (١٩٨٧-١٩٨٥) التي صدرت طبعتها الأولى في القاهرة سنة ١٩٥٠، مرورا بمحاولة عبدالمحسن بدر عن (تطور الرواية العربية في مصر ١٨٧٠-١٩٣٨) التي ظهرت طبعتها الأولى

بالقاهرة في نهاية سنة ١٩٦٣. وكانت هاتان المحاولتان البداية التي انطلق منها كل من أحمد إبراهيم الهواري في عمله التوثيقي المتميز عن (نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر) المنشور بالقاهرة سنة ١٩٧٨ ، وإبراهيم السعافين في كــــابه عن «تطور الرواية العــربيــة في بلاد الشــام: ١٨٧٠-١٩٦٧) المنشور في بغداد سنة ١٩٨٠. ولا يبعد عن السياق الذي كتبت فيه الأعمال السابقة الجهد الذي قام به روجر آلان في دراسته عن (الرواية العربية: منخل تاريخي ونقدي) التي صدرت طبعتها الأولى بالإنجليزية منة ١٩٨٢، قبل ست سنوات من حصول مجيب محفوظ على جائزة نوبل سنة ١٩٨٨. وقس على روجــر آلان مــا قــام به صبري حافظ من جهد في دراسته عن (تكوَّن الخطاب السردي العربي)، وهو أطروحته التي صدرت بالإنجليزية في لندن سنة ١٩٩٣ . وأضف إلى ما سبق ما قام به حمدي السكوت من محاولة جمسورة في عمله التجريبي: (الرواية العربية الحديثة: ببليوجرافيا ومدخل نقدى) الذي أصدره انجلس الأعلى للثقافة بمناسبة ملتقي القاهرة للإبداع الرواثي سنة ١٩٩٨. وتؤكد النتيجة المتكررة في كل محاولة لمراجعة الأعمال السابقة أن ولادة الرواية العربية كانت شامية، علامتها الأولى (غابة الحق) للمرَّاش سنة ١٨٦٥، في موازاة رواية (الهبام في جنان الشام) لسليم البستاني سنة ١٨٧٠. وقد جاءت هذه العلامة بعد محاولة رفاعة الطهطاوي المصري تطويع الكتابة النثرية في سرديات رحلته (تخليص الإبريز في تلخيص باريز) سنة ١٨٣٤، وهي المحاولة التي مضي بها غير هيَّاب أحمد فارس الشدياق الذي لم يتردد في كسر رقبة بلاغة النثر التقليدي المقيد بزخارفه الجامدة، وذلك لكي يسمح هذا النثر بتدفق الكتابة السردية المنطلقة التي تجلت في تجربة (الساق على الساق) التي صدرت سنة ١٨٥٥. وهي الكتابة التي يمكن أن نعدها علامة أساسية من علامات الابتداء السردي الذي سرعان ما أصبح رواية.

وبالطبع، يختلف الوضع الروائي في مصر بالقياس إلى الشام، أو لبنان على وجه التحديد، فالمؤسسون الأوائل للكتابة السردية من الأغلبية المسلمة التي برز منها رفاعة الطهطاوي الذي راد الكتابة السردية العربية كلها، حين فرغ من

(تخليص الإبريز في تلخيص باريز)، قبل ثلاثة وثلاثين عاما من ترجمته (مواقع الأفلاك في وقائع تليماك) ونشرها في بيروت سنة ١٨٦٧، وقبل تسع وأربعين سنة من إصدار على مبارك روايته (علم الدين) سنة ١٨٨٣، وثلاث وخمسين سنة من نشر عائشة التيمورية روايتها (نتائج الأحوال في الأقوال والأفعال) سنة ١٨٨٧، وأربع وستين سنة من بداية نشر محمد المويلحي سردياته المقامية التي أطلق عليها عنوان حديث عيسى بن هشام ونشرها في جريدة المصباح الشرق، ابتداء من سنة ١٨٩٨.

ولم تكن الأغلبية المسلمة في مصر شديدة المقاومة أو حادة الرفض في تقبل قيم المجتمع المدنى، على الأقل بحكم الأسبقية الزمنية في مجذير قواعده. وفي الوقت نفسه، لم يكن هناك ما يتسبب في معاناة الأقلية القبطية من تعصب الأغسية أو من النزعة الطائفية التي أدّت إلى أكثر من حرب أهلية في لبنان. ولذلك، لم جحد الطليعة الإبداعية لهذه الأقلية ما يحول بينها والتعبير الحرعن نفسها في المناخ المتسامح نسبيا في مصر، وهو المناخ الذي جذب إليه الفارين والمهاجرين بسب صعوبة الوضع في الشام اعتقاديا أواقتصاديا، وذلك على النحو الذي سمح للأخوين تقلا على سبيل المثال- سلبم (١٨٤٩-١٨٤٩) وبشارة (١٥٨١-١٩٠١) - بشأسيس الور جريدة «الأهرام» التي صدر عبدها الأول في الخامس من آب (أغسطس) ١٨٧٦، وسمح للدكتور شبلي الشميل (١٨٥٣-١٩١٧) بأن يصدر كتابه عن (فلسفة النشوء والارتقاء) في مدينة طنطا، إجدى مدن الوجه البحرى في مسمسر، سنة ١٨٨٤، وسسمح لجسرجي زيدان (١٩٦١-١٨٦١) أن يؤسس مجلة «الهللل» في القاهرة بعد أن أصدر روايته التاريخية الأولى سنة ١٨٩١. وأخيرا، سمح لإسماعيل أدهم (١٩١١-١٩٤٠) أن يكتب في آب (أغسطس) سنة ١٩٣٧ مقاله المطوّل الذي نشره في مجلة «الإمام» ووزعه في كتيب مخت عنوان: «لماذا أنا ملحد؟».

ولا يعنى ذلك أن المناخ الثقافي في مصر كان ورديا على طول الخط، أو أن تيار التسامح استصر بالقوة نفسها، فالأمثلة الدالة على العكس موجودة، وإنما يعني أن المناخ الثقافي الذي ارتبط بعمليات التحديث التي سبقت في مصر،

والتى أسهمت فى تأكيد خطى المجتمع المدنى الوليد، أتاح للأقليات المضطهدة فى الشام موئلا أكثر تسامحا، كما أتاح للأقلية المسيحية الوطنية حرية أكثر فى التعبير، وسياقا أكثر تشجيعا على الكتابة والإبداع، ومن ثم الدخول فى معارك لتأكيد قيم المجتمع المدنى. وربما كانت أكثر هذه المعارك أصداء وتأليسرا المعسركة التى دارت بين فسرح أنطون (١٩٢٦-١٩٦١) من ناحية والشيخ محمسد عبسده (١٩٤٩ - ١٩٠٥) من ناحية والشيخ محمد رشيد رضا (١٩٢٥-١٩٣٥) محرر «المنار» من ناحية أنية. وكان موضوعها الأصلى العلاقة بين الدين والعلم، وهي المعركة التي اشتعلت بعد ما كتبه فرح أنطون فى مجلة أصدر بعدها فرح أنطون كتابه (ابن رشد وفلسفته) في الإسكندرية في مطلع كانون ثان (يناير) سنة ١٩٠٣ قبل ستة أشهر ولعلم والمان (الدين والعلم والمان).

وأحسب أن ذلك الوضع هو المسؤول عن الدرجة العالبة من الجذرية في كتابات الريادة المسيحية، سواء من حيث التعرض لاختراق حواجز المحرمات الاجتماعية والاعتقادية والتاريخية، ومن ثم وضع المقولات الاجتماعية موضع المساءلة، وتعرية القداسة الكهنوتية عن رجال الدين المسيحي أولا، ومساءلة التاريخ الإسلامي تأكيدا لقيم التمدن المقترنة بقيم التسامح والعقلانية واحترام المغايرة. وأضف إلى ذلك التعرض للعلاقة بين الرجل والمرأة في إطار تراتب البناء الاجتماعي البطريركي، أو ضمن إطار العلاقة بين الطوائف. وأخيرا، إنزال الحكام من عليائهم بوسائل التمثيلات الكنائية التي تناوش المسكوت عنه لتنطقه، جنبا إلى جنب الدعوة إلى نبعض الأحيان.

هكذا، مجلت النزعة المدنية الجذرية في الكتابات الحماسية للطليعة من أبناء الأقليات الداعية إلى العلمنة الكاملة للمجتمع المدنى، على نحو ما ظهر بوجه خاص في كتابات مثقفين راديكاليين من طراز شبلى الشميل وفرح أنطون وغيرهما من الذين كانت كتاباتهم دفاعا عن عقلانية المجتمع المدنى ونقضا لعقلية الاتباع والتسلط. وبقدر ما وصلت هذه النزعة بين الكتابة الفكرية والكتابة الإبداعية، في

التفاعل الدال بين كتابة المقالات وكتابة القصة، وجدت هذه النزعة في فن الرواية، تحديدا، النوع الأدبى الأقدر على إنطاق المسكوت عنه في الخطاب الثقافي والاجتماعي العام، والنوع الأجسر في مواجهة القمع وتعرية مشاكل التعصب وتفليم براثن التخلف والجهل. ولذلك، كانت العاصفة الفكرية التي أثارتها رواية فرنسيس المراش مع كتاباته، في حلب الستينات من القرن التاسع عشر، البداية التي انطلقت من سياقاتها المتمردة العاصفة اللاحقة التي أثارها فرح أنطون، في المتعدرية السنوات الأولى من هذا القرن، عندما تتابعت إسكندرية السنوات الأولى من هذا القرن، عندما تتابعت الجماورة المدافعة عن حرية العقل المدني في مجلته اللجامعة، التي نشرت رواياته المتنابعة، ابتداء من روايته الأولى (الدين والعلم والمال) التي كانت نتيجة مباشرة نهذه العاصفة.

ومن المنظور نفـــه، لا يمكن الفــصل بين الدور الإبداعي الذي أدّته الرواية لتجسيد النزعة الجذرية لطليعة الأقليات والدور الموازى الذي أدته – الرواية – تأكيدا لأفكار كاتبات ينتسب عدد دال منهن إلى غير ديانة الأغلبية المسلمة، وإلى علاقات مثاقفة مغايرة في نتائج انفتاحها الاجتماعي، ابتداء من أليس بطرس البستاني بنت المعلم بطرس البستاني منشئ مجلة «الجنان» البيرونية التي سعت إلى جذب قرائها منذ البداية بنشر الروايات والقصص، وشقيقة سليم البستاني الذي نشر روايته (الهيام في جنان الشام) في مجلة أبيه مستهلا بها أعماله القصصية. وقد نشرت أليس البستاني روايتها الأولى والأخيرة في السنة نفسها التي ابتدأ فيها جرجي زيدان منشئ مجلة «الهلال» مشروعه الروائي الكبير الذي تواصل إصداره لثلاثة وعشرين عاما، سعى فيها إلى صياغة تاريخ (التمدن) الإسلامي صياغة روئية من منظور يؤكمد معاني التمسامح الملازمة لتفاعل الأجناس والأعراق وحوار الثقافات في ذلك التاريخ. وكانت البداية رواية (المملوك الشمارد) التي صدرت سنة ١٨٩١، المنة نفسها التي اقتحمت فيها المرأة كتابة الرواية، تحت التأثير المتصاعد لتدافع المد القصصى وتزايد انجذاب القراء والقارئات إلى الفن الذي سرعان ما فرض كاتباته ابتـداء من أليس البستاني، مرورا بلبيبة هاشم المارونية، وليس انتهاء بلبيبة

ميىخائيل صوايا (١٨٧٦-١٩١٦) التى نشرت روايتها (حسناء سالونيك) سنة ١٩٠٩.

وما يقال عن الانفتاح الاجتماعي النسبي في دوائر الأقليات المسيحية يقال بالقدر نفسه عن الانفتاح الثقافي الذي لم يسمح فحسب لأمثال أليس البستاني ولبيبة هاشم بكتابة الرواية، بل سمح لهن بإصدار الجلات التي استهلت حضور الصحافة النسائية المهتمة بالمرأة من ناحية، والمتعاطفة مع فنون القص التي أصبحت محلا لاهتمام المرأة وإشباعا ليولها القرائية من ناحية ثانية. ويبدو، مرة أخرى، أن مناخ التسامح الاجتماعي والديني النسبي في مصر هو المسؤول عن ازدهار الصحافة النسائية فيها بالقياس إلى غيرها، وبخاصة في مدينة الإسكندرية التي كانت المحطة الأولى للمهاجرين الشوام الذين استقروا فيها، وعملوا بها، وانطلقت منها كتاباتهم وصحافتهم. ولنتذكر - في هذا السياق - أن جريدة «الأهرام» بدأت في الإسكندرية، في سياق فرض ازدهار الصحافة النسائية في المدينة التي صدرت منها الجلة النسائية الأولى سنة ١٨٩٢، في العام نفسه الذي صدرت فيه جريدة (الهلال؛ بالقاهرة، وقبل صدور (جامعة) فرح أنطون نفسها بسبع منوات.

ويفيد في هذا الصدد ما قاله چوزيف زيدان في كتابه عن (الروائيات العربيات: سنوات التكوين ومابعدها) (الصادر بالإنجليزية عن جامعة نيويورك سنة ١٩٩٥) من أن الكثافة البشرية لسكان مصر، وما تعنيه من ارتفاع نسبة القراء المختملين بالقياس إلى قراء الشام، كان بمثابة عامل مضاف إلى عامل التسامح في انتشار الكتابة القصصية التي رادتها المرأة غير المسلمة وغير المصرية حتى في الصحافة التي استوعبها سياق التسامح الثقافي. ولو تفحصنا قوائم الصحافة التي النسائية العربية التي أعدها چوزيف زيدان في ملاحق كتابه، وجدنا أن أغلب الجلات المذكورة في هذه القوائم من مصر النساء ينتسبن إلى أقليات غير مسلمة أولا، ومهاجرات من الشام ثانيا، وذلك ابتداء من مجلة «الفتاة» التي أصدرتها هند نوفل سنة ١٨٩٧، ومجلة «مرآة الحسناء» التي أنشأتها أليكسندرا أفرينو سنة ١٨٩٨، وهالعائلة» التي أنشأتها المتير موبال في

السنة نفسها، مرورا بمجلة « السيدات والبنات» التي أنشأتها روز أنطون حداد سنة ١٩٠٣، وهي شقيقة فرح أنطون وزوج نقولا حداد، وانتهاء بلبيبة هاشم التي دخلت مجال الكتابة القصصية من قبل مفتتع القرن العشرين بأعوام قليلة، وبرزت بواسطة مجلة «الضياء» التي كان يصدرها أستاذها إبراهيم اليازجي. وكان ذلك قبل أن تصدر مجلتها الخاصة «فتاة الشرق» سنة ١٩٠٦، وتنشر فيها سلسلة «روايات فتاة الشرق» من أمثال ندرة ألوف وتوفيق زريق وحليم دموس ونقولا فياض وغيرهم. ويذكر جوزيف زيادة في كتابه أن لبيبة هاشم وغيرهم. ويذكر جوزيف زيادة في كتابه أن لبيبة هاشم حضور المرأة في المجال الثقافي بوجه عام والأدبي بوجه خاص، مستندة في ذلك إلى ما أخذت تحققه المرأة في هذا المجال من أول العقد الأخير من القرن التاسع عشر.

والواقع أن جسارة الخطاب الروائى لأبناء الأقلبات هى أبرز جوانبه التى يشد الانتباه منها، أولا، الجرأة فى إنطاق المسكوت عنه من قضايا التعصب الدينى والجمود الاعتقادى وسطوة المؤسسة الدينية التى تعادى التطور وتقاوم التحديث وتتأبى على الانفتاح. وفى هذا المجال على وجه التخصيص تبرز سرديات أحمد فارس الشدياق الباكرة فى كتابه (الساق على الساق فيما هو الفارياق) الذى طبعه على نفقته رافائيل كحلا الدمشقى فى باريس سنة ١٨٥٥، وروايات فرح أنطون كحلا الدمشقى فى باريس سنة ١٨٥٥، وروايات فرح أنطون المتلاحقة التى تقف فى الصدارة منها روايته الأولى (الدين والعلم والمال) بالقياس إلى (أورشليم الجديدة) و(الوحش الوحش) أو (سياحة فى أرز لبنان).

والأول - الشدياق - ينتسب إلى البداية التى تختلط فيها المقامة بما يشبه القصة القصيرة، لكن فى تتابع زمنى يقارب ما بين المقامات السردية المتتابعة والمحطات الزمنية المتعاقبة لرواية السيرة الذاتية. وليست سرديات (الساق على الساق) باكورة القصة القصيرة من هذا المنظور، وإنما باكورة التتابع السردى الذى يدور حول حياة راو واحد، هو المؤلف المعلن، وفى تعاقب زمنى مستصل، يبدأ من ولادة البطل المؤلف إلى نقطة حاسمة فى حياته. وما بين نقطة البداية ونقطة النهاية تتابع الرحلة،

سواء من حيث متواليات تنقل البطل عبر محطات الزمن الكرونولوچي أو تخوله عبر متواليات الزمن الشعورى، أو تنقله عبر أقاليم المكان في مدى الرحلة التي تنتقل ما بين الشام ومصر ومالطة وتونس وإنجلترا وفرنسا. إلخ.

والثانى - فرح أنطون - ينتسب إلى وعى أكثر تمثيلا لتقنيات فن الرواية، وأكثر إدراكا لأهمية هذا الفن وتأثيره فى علاقات الحياة الثقافية والاجتماعية والاعتقادية. ولذلك يؤكد فى مقدمة روايته (الدين والعلم والمال) أن من وظائف فن الرواية «الإفادة ونشر المبادئ والأفكار». ويتأسّى فى ذلك بأعمال المؤلفين الأوربيين الذى عرفهم، وقرأ لهم، من أمثال تولستوى وزولا وكيبلنج وغيرهم من الذين لم يروا فى وضع الروايات أو تأليفها حطة وضعة كما يقول، بل اعتبر كل واحد منهم الرواية المنبرا ينشر منه آراءه وأفكاره بطريقة تبلغها إلى تذهان القراء بسهولة». ونحن فى الشرق - فيما يقول فرح أنطون - محرومون من هذه الطريقة التي لابد من المتغلالها لمناوشة الأصل الذي تتفرع منه كل قضايا «المسألة المتغلالها لمناوشة الأصل الذي تتفرع منه كل قضايا «المسألة الاجتماعية» وهو التعصب.

- 4 -

وتتجلى حسارة الخطاب السردى من كتاب (الساق على الساق) في سخريته التي تعمل على مستويين غير منفصلين، يفضى كل منهما إلى الآخر، في دائرة السخرية التي كانت ولا نزال الأداة اللغوية الحاسمة التي تناوش بها بلاغة المقصوعين محرمات المجتمع المحافظ الذي يعتصم بثقافته التقليدية الجامدة ولغتها المثقلة بزخارفها الانباعية. وتبدأ لوامع هذه السخرية من دلالتي العنوان نفسه: ٩ الساق على الساق فيما هو الفارياق». ودلالة وضع «الساق على الساق» قرينة جلسة مغايرة، ليست مسترخية أو مذعنة أو الساق، تنبئ عن اعتداد صاحبها بنفسه، واستعداده الذي سرعان ما يظهر لوضع كل شئ موضع المساءلة، مناوشا بسخريته كل ما مر به، وكل ما عاناه حياتيا وفكريا، حتى يصل إلى ما أصبح عليه، وما غدا معه قادرا على نقض ما لا يقدر غيره على نقضه. والدلالة الثانية في العنوان تصل بين الخارج والذاخل أو الذاتي والموضوعي، فترد وضع الساق

على كشف حقيقة الفارياق. أما «الفارياق» فتركيب مزجى، يختصر كلمتى «فارس» و«الشدياق» معا، ويضم الأحرف الثلاثة الأولى من الكلمة الأولى (فار) على الأحرف الثلاثة الأخيرة من الكلمة الثانية (ياق) ليجعل منهما اسم العلم الذى يضع «الساق على الساق» ليتحدث عن هويته، أقصد الهوية التى يومئ إليها العنوان بالاسم الموصول «ما» المتصل بالضمير المنفصل «هو» فى إشارة إلى ما يتمايز به «الفارياق» بالضمير المنفصل «هو» فى إشارة إلى ما يتمايز به «الفارياق» تجارب ومحن وأحداث، وما قام به هو من مغامرات. ومن هذا المنظور فكتابة «الساق على الساق» كتابة اكتشاف هدية «الفارياق» الذى تنقل بين البلدان والثقافات والديانات، بما فرض عليه أن يطرح سؤال هويته على صورته التى هى اياه في مرآة استرجاعه كل ما مر به، والتى هى أداته فى السخرية من كل ما عانى منه.

والبداية والنهاية في هذه المعاناة هي الممارسات الجامدة والتقاليد المتحجرة وأشكال التعصب غير الإنساني التي انتهى اليها تعصب رجال الدين المسيحي الذي بدأ منه «الفارباق» وهجره إلى غيره، أولا بسبب ظلم القائمين عليه، بحثا عن التسامح، واحترام المخالفة، وتشجيع الاجتهاد، والاحتكام إلى العيقل في كل الأمور والأحوال. ولذلك تعتلئ أقسام الكتاب، خصوصا في أجزائه الأولى، بالسخرية العنيفة من ظلم رؤساء الموارنة، والرهبان، ونفاق القساوسة وسوء خلاقهم. وتتنوع الحكايات الساخرة التي تناوش رؤساء الدين الكاثوليك، وتشن الهجوم على صغارهم صراحة، وعلى الكاثوليك، وتشن الهجوم على صغارهم صراحة، وعلى وكبارهم مواربة، موضحة الفارق بين صغار الكاثوليك وكبارهم من ناحية والبروتستانت من ناحية مقابلة. والمقارنة مقصود بها نوع من التبرير الشعوري المضمر للانصراف عن العقيدة الأولى إلى الثانية، سواء في حالة الشدياق أو حالة العقيدة الأولى إلى الثانية، سواء في حالة الشدياق أو حالة أخيه الذي سبقه، وعاني الاضطهاد حتى الموت.

ولا يخلو الأمر في هذا الجانب من توريات، أو رموز، خصوصا حين يتعلق الأمر بالكبار الذين لا يهجون صراحة، فالمطران الكاثوليكي، مشلا، أو مطران المطارنة المارونيين هو «الضوطار» الذي يدخل السوق بلا رأسمال فيحتال للربح، والبروتستانت هم «الخرجيون». وعندما يهدد المطران الأكبر

(الضوطار) الفارياق، فإنه يهدده بشيخ السوق (أي بابا روما) فينكر الفارياق سلطته، ويفر هاربا إلى رئيس البروتستانت (الخرجي) الذي يحميه من المطران، وينقذه من أيدي مطارديه بإرساله إلى جزيرة الملوط (مالطة) استئمانا له. ولا يتوقف الأمر في هذا الجانب من التمسمية الرمزية على الشخصيات الدينية، وإنما يجمع بينها وغيرها من الشخصيات التي نالها هجاء الشدياق أو ناوشتها سخريته، فهناك «قيعار قيعر» وهو أحد المتفيه قين الذين قابلهم الشدياق في الإسكندرية، و«الخواجا ينصر» وهو «الشاعر المفلق من النصاري، الذي وقف إلى جانب الشدياق في مصر، وةذاهول بن غافيول، الذي كان رئيس مطبعة الإرسالية، وابعير بيعرا هو الأمير حيدر الشهابي فيما قال دارسو الشدياق، متابعين في ذلك مارون عبود. وكل هذه التسميات الرمزية - وغيرها من أمثالها - كنايات دالة على أصحابها، من حيث تجسيد كل منها للصفة التي يتميز بها الشخص المهجو في دائرة التمثيل الكنائي (الأليجوري) الذي يشير بالصفة إلى موصوفها على سبيل التضمن أواللزوم.

ويسهل جدا على من يقرأ (الساق على الساق) ملاحظة ارتفاع درجة السخرية عندما يتعلق الأمر برجال الدين الموارنة. وفي هذا الجانب، تحديدا، يبدو أن الشدياق لم ينس التعذيب الذي مُورِسَ على أخيه أسعد، الأمر الذي يدفعه إلى أن يروى قصة هذا الأخ الذي سجن في قنوين، وعُذَب حتى الموت، مقارنا بين شناعة بطرك الموارنة وسماحة بقية الطوائف الشرقية والغربية من كل دين. ويخاصب المتعصبين من رجال الدين الذين عذبوا أخاه إلى أن مات بقوله:

أودعتموه السجن في داركم الوزيرية بقنوين نحر ست سنين. وبعد أن أذقتموه جميع ضروب الذل والهوان والبؤس والضنك - في صومعة صغيرة لمزمها فلم يكن بخرج منها إلى موضع يبصر فيه النور أو يستنشق الهواء اللذين يمن بهما الخالق على الأبرار والفجار من عباده قضى نحبه. وما كان سجنكم له إلا نخالفته في أشياء لا تقتضى عذاباً ولا عتاباً. وما كان لكم

عليه من سلطان دينى ولا مدنى. أما الدين فإن المسيح ورسله لم يأمروا بسجن من كان يخالف كلامهم وإنما كانوا يعتزلونهم فقط. ولو كان دين النصارى نشأ على هذه القساوة الوحشية التى اتصفتم بها الآن أنتم رعاة التائهين وهداة الضالين لما آمن به أحد، إذ لا أحد من الناس يصبو إلا إذا كان يرى الدين الذى خرج إليه خيراً من الذى خرج منه. وكل إنسان فى الدنيا يعلم أن السجن والتجويع والإذلال والتوعد يعلم أن المسيح ورسله أقروا ذوى السيادة على والتهم وإمرتهم. ولم يكن دأبهم إلا الحض على مكارم الأخلاق والأمر بالبر والدعة والسلم والأناة والحلم، فإنها هى المراد من كل دين عرف بين الناس.

وأما المدنى فـلأن أخى أسعـد لـم يأت منكرا ولا ارتكب خيانة في حق جاره أو أميره أو في حق الدولة. ولو فعل ذلك لوجب محاكمته لدي حاكم شرعي. فإساءة البطرك إليه إنما هي إساءة إلى ذات مولانا السلطان. لأننا جميعاً عبيد له مستأمنون في أمانه وحكمه. وكلنا في الحقوق سواء، إذ البطرك ليس له حق في أن يخطف من بيتي درهماً واحداً لو شاءه فأني له أن يخطف الأرواح. وهُبُ أن أخي جادل في الدين وناظرً وقال إنكم على ضلال فليس لكم أن نميشوه بسبب هذا. وإنما كان يجب عليكم أن تنقضوا أدلته وتدحضوا حجته بالكلام أو الكتابة إذا أنزلتموه منزلة عالم تخشون تبعته. وإلا فكان الأولى لكم أن تنفوه من البلاد كما كان هو يطلب ذلك. بل أصررتم على عتوكم في تنكيله وزعمتم أن فراره من داركم مرة لنجاة نفسه كان زيادة في جنايته وجريرته فزدتم تجبرا عليه وظلما. وكأني بكم معاشر السفهاء تقولون إن إهلاك نفس واحدة لسلامة نفوس كثيرة محمدة يندب

إليها. ولكن لو كان لكم بصيرة ورشد لعلمتم أن الاضطهاد والإجبار على شئ لا يزيد المضطهد وشيعته إلا كلفاً بما اضطهد عليه. ولاسيما إذا علم من نفسه أنه على الحق، وأن خصمه القاهر له على ضلال.

وقد آثرت نقل هذا النص على طوله لأنه يوضع عقى للذي المحتمع المدنى من ناحية ، وانحيازه إلى المحتمع المدنى والسلطة المدنية من ناحية ثانية ، فهو يؤكد أهمية المجادلة بالتى هى أحسن ، والطبيعة السمحة للدين ، ويرفض إجبار الناس على اعتناق أى نوع من الفكر أو المعتقدات بالتعذيب ، فليس لرجال الدين سوى الحض على مكارم الأخلاق والأمس بالمعروف ويؤكد ، في الوقت نفسه ، أنه لا سلطة لرجال الدين في الدولة المدنية ، ما ظل لها حاكم شرعى ، وما ظل لها قانون يعمل به المواطنون الموصولون بعقد اجتماعي بالدرجة الأولى . ويعنى ذلك أنه لا ميزة لرجال الدين أو تميز على غيرهم من المواطنين ، فالكل سواء في الحقوق المدنية على غيرهم من المواطنين ، فالكل سواء في الحقوق المدنية التي لا تميز رجل دين عن رجل شرطة أو رجل حرفة من الحرف أو العكس .

وتدور كلمات الشدياق كلها في النص السابق حول أصا الكارثة الذي لا تصرح به، وهو التعصب المسؤول عن مقتل أخيه، والذي دفع الشدياق إلى التخلي عن دينه بعد أن لم ير التسامح من رجاله. وكلمات الشدياق عن النور والهواء اللذين يبيحهما الخالق للأبرار والفجار من عباده إشارة إلى رحمة الله التي تسع كل كاثناته، وعلامة على التسامح الذي سوف نسمعه كثيرا عند فرح أنطون، خصوصا بعد أن اصطدم فرح أنطون بالتعصب الذى أبداه محمد رشيد رضا في مناظرته له. وكمان مطلب «التمسامح» ما بين الشدياق وفرح أنطون مطلبا يتصل بمبدأ أساسي من مبادئ المجتمع المدنى، مبدأ تتجسد به الأخلاق التي لابد أن يتجمل بها الإنسان في التعامل مع كل ما لا يوافق عليه، وذلك ليتقبل حضور المختلف بوصفه أمرا طبيعيا في المجتمع المدني الذي يحتره حق الاختلاف. والتطبيق العملي لهذا المبدأ يعني أن الإنسان لا يجب أن يدين أخاه الإنسان - أو يضطهده، أو بعذبه - على أساس من تأويل ديني مغاير، أو معتقد ديني

مخالف، لأن الدين علاقة مخصوصة بين العبد وربه. وإذا كان الله سبحانه وتعالى يشرق بشمسه على الأشرار والأخيار، ولا يمايز بين الأبرار والفجار من عباده في النور والهواء، فيجب على مخلوقات الله أن تتشبه به، ولا تقمع غيرها لكون هذا الغير مخالفا في الاعتقاد.

ولا يكتفي الشدياق بتأكيد معاني التسامح من هذا المنظور، بل يجاوزها إلى غيرها، خصوصا حين يستسلم إلى جرحه الخاص الذي نتج عن موت أخيه. وكان من الطبيعي - عندما تتزايد عليه الآلام - أن يصب غضبه على قتلة أخيه، وأن يسقط الخاص على العام، والجزء على الكل، فيشمل بغضبه الكاثوليكية كلها، انطلاقا من تجربته الخاصة التي علمته أن لا أحد يخرج على دينه أو يهجر معتقده إلا إذا كان الدين الذي خرج إليه أو المعتقد الذي أقبل عليه خيرا من الذي طرحه وراءه. وليس من المستغرب – والأمر كذلك – أن يكون هجوم الشدياق على رجال الدين مرتبطا بتجارب عاناها فعلا، فحكاياته التي يحكيها هي أحداث عاينها وشخصيات عاشرها وعرفها، ولذلك فهي حكايات حية، مستوفزة، يرويها الشدياق من منظوره هو، وذلك بحكم علاقتها - من حيث هي أحداث وشخصيات - بالفارياق أو علاقة الفارياق بها، في الدائرة التي تحدد الهوية الرافضة ومبررات رفضها وأسباب سخريتها.

وتحدد هذه الدائرة - فيسما تحدد - الدوافع التى دفعت الشدياق إلى صياغة الحكاية الرمزية التى يشير بها إلى ثورة البروتستانت (الخرجيين) على الكاثوليك (السوقيين)، خصوصا بعد أن احتكر الكاثوليك المعرفة الدينية، وحرموا الاجتهاد المخالف لهم، وهددوا الشاكين، فانفجر المقصوعون بعد طول كبت، وعقدوا مجلسا ثوريا أعلنوا فيه انفصالهم واستقلالهم بأمورهم، ثم اتخذوا لهم شيعة وأخدانا وأصحابا وأعوانا، وفكوا من الأغلال المفروضة ما أمال إليهم كثبرا من الناس. ونشروا أفكارهم في البلاد واستعملوا وسائل مختلفة من غير أن يكون لهم «شيخ سوق» (بابا) خاص بهم.

وقالوا للناس: هاؤكم الدفتر الأنور، والدستور الأكبر، فلا تشتروا منا إلا على مقتضى تسعيرة، ولا

تذهبوا إلى شيخ السوق فإنه هالك من غروره، فرضى الناس بما اشترطه هؤلاء على أنفسهم، وانفصلوا عن الشيخ المذكور وعن حزبه

ولكن لا يمضى الشدياق فى الإشدادة بشورة البروتستانت إلى النهاية، بالقياس إلى الكاثوليك، فسرعان ما يشير إلى أن كل حزب من الحزبين صار:

يُكذَّبُ حريفه، ويسوئ عليه، ويخطئه، ويسفهه، ويُحَمَّق، ويفنده، ويحرَّف، ويلعنه، ويكفَره، ويؤثَمه، ويفسَقه.

وأتصور أن نفور الشدياق من لغة التكفير وعواقب التعصب هو ما دفع به إلى التوقف - في حديثه عن مصر -على العلاقة بين الأقباط والمسلمين، وكيف أن المصريين لا يعرفون الطائفية البغيضة، وأن لكل نوع من الناس عندهم إكرامًا يليق به، سواء كان من النصاري أو غيرهم، وربما خاطبوهم بقولهم: يا سيدي، ولا يستنكفون من زيارتهم ومخالطتهم ومعاشرتهم، خلافًا لعادة المسلمين في الديار الشامية. وبذلك لهم الفضل على غيرهم فيما يقول الشدياق الذي يرى أن هذه المزية - وهي حسن الخلق ورقة الطبع -أمر مركوز في جميع أهل مصر، كما أن العامتهم مُخَالَقَةً ومجاملة، ولا ينفصل هذا النوع من التسامح الديني عن التمامح الاجتماعي الذي ينفتح على المغاير والمختلف، فيحسن إلى الغريبُ ما لم يَظهر العداء، فمصر هي البلد التي «يجد بها الغريب ملهي وسكنا، وينسى عندها أهلا ووطنا». وأهلها لا يخلطون بين الأشياء، فالعالم عندهم عالم، والفقيه فقيه، والشاعر شاعر، والفاسق فاسق، والفاجر فاجر، ولذلك انتشر مدح علمائهم في الآفاق، خصوصا لما بهم من لين الجانب ورقة الطبع وخفض الجناح لمن يجتهد اجتهادا يخالف اجتهادهم.

ويمكن لنا فى هذا السياق أن نفهم نفور الشدياق من الرهبان الذين يوجد بينهم من الخصام والطعن والحقد ما لا يوجد عند غيرهم، ورئيسهم لا يزال يحاول إذلالهم وإخضاعهم له، وهم لا يزالون شاكين منه: افانظر إلى هؤلاء العباد من العباد فإنك لا ترى فيهم إلا خبيثا منافقا، أو

جاهلا ماثقا، وندر وجود الصالح بينهم. أما العلم فهو محرم عليهم كلهم، ويؤكد الشدياق أن هؤلاء الرهبان لا يعرفون شيئا من الدنيا سوى التقشف والرثاقة. ووناهيك دليلا على جهلهم أنى سألت أشدهم تخمسا أن يعيرنى القاموس فظنه الجاموس. وآخر ظنه الكابوس. وآخر القاموص، وجهل هؤلاء الرهبان مسىء إلى ترهبنهم بل هو نقض له، لأن دين الجاهل عند الله ليس بشئ فيما يقول الشدياق الذى يسرد قصصا متنوعة من نوادر هؤلاء الرهبان والقسس، يهدف منها إلى السخرية منهم وهجاء ما اعتادوا عليه من تقليد جامد واتباع أبله.

ولا أشك في أن تمرد الشدياق على المعتقدات الجامدة لعصره، وهجومه الشديد على ممارسات التعصب التي أودت بحياة أخيه، ونفوره من جهل الرهبان ونفاقهم، هي أوجه لا بنفصل عن أوجه التصرد على الأساليب اللغوية القديمة، والمحاولات المتصلة لكسر رقبة البلاغة المثقلة بزخارف البديع، ومن ثم المحاكاة الساخرة لطريقة المقامات، والتهكم على أساليبها اللغوية التي تميز بها كاتب مثل الحريرى. ولم يكن أساليبها اللغوية أو عدم معرفة بها، وإنما كان عن اقتدار لفوى لم يكن الشدياق يخفيه، بل كان يباهي به لبثبت أن علمه باللغة يفوق علم القدماء الذين ما كان يحب طرائقهم التقليدية الجامدة. ولذلك ترك لنفسه العنان في الكتابة السردية المنطلقة، وأباح لنفسه الكتابة في الموضوعات التي ما كانت من جنس ما يكتب، وبأسلوب لم يكن من جنس ما هو متوارث. ولذلك يقطع حديثه عن النساء، مثلا، بقوله:

إذا تعنت على أحد بكون عبارتى غير بليغة، أى غير مسبلة بتوابل التجنيس والاستعارات والكنايات، فأقول له: إنى لما تقيدت بخدمة جنابه في إنشاء هذا المؤلف لم يكن يخطر ببالى التفتازاني والسكاكي والآمدي والواحدي والزمخشري والبستي وابن المعتز وابن النبيه وابن نباته، وإنما كانت خواطرى كلها مشتغلة بوصف الجمال، ولساني مقيد بالإطراء على من أنعم الله تعالى عليه بهذه النعمة الجزيلة، وبنبطة

من خوّله عزّ وجل عزة الحسن، وبرثاء من حرمه منه. وفي ذلك شاغل عن غيره. على أنى أرجو أن في مجرد وصف الجمال من الطلاوة والرونق والزخرفة ما يغنى عن تلك المحسنات استغناء الحسناء عن الحلى، ولذلك يقال لها غانية. وبعد، فإنى علمت بالتجربة أن هذه المحسنات البديعية، التى يتهور فيها المؤلفون، كثيرا ما نشغل القارئ بظاهر اللفظ عن النظر في باطن المعنى.

ولافت للانتباه نبرة السخرية الظاهرة في عبارات الشدياق، السخرية التي تبدأ من القارئ نفسه: وإني لما تقيدت بخدمة جنابه؛ والتي تمضى إلى أعلام التراث الذي اتبعه اللاحقون بغير إحسان، والتي لا يفلت منها الكاتب نفسه، فالشدياق لم يدع شيئا في كتابه إلا قرَّعَه بالسخرية، ابتداء من مرلده الذي كان وفي طالع نحس النحوس، والعقرب شائلة بذنبها إلى الجدى أو التيس، والسرطان ماش على قرن الثور، لكن هذا الساخر، أبدا، تعلم من الطبيعة أن جمالها أفضل من لكن هذا الساخر، أبدا، تعلم من الطبيعة أن جمالها أفضل من حمال الصنعة، وأن بساطتها تدفعنا إلى تصويرها بما هو من جنسها، كما أن تدفق الحياة بحلوها ومرها يدفع إلى تدفق طوائق التعبير عنها في تباين أحوالها. ولذلك يقول الشدياق:

السجع للمؤلف كالرجل من خشب للماشى فينبخى لى أن لا أتوكأ عليه فى جميع طرق التعبير لثلا تضيق بى مذاهبه، أو يرمينى فى ورطة لا مناص لى منها. ولقد رأيت أن كلفة السجع أشد من كلفة النظم، فإنه لا يشترط فى أبيات القصيدة من الارتباط والمناسبة ما يشترط فى الفقر المسجعة. وكثيرا ما ترى الساجع قد دارت به القافية عن طريقه التى سلك فيها حتى تبلغه إلى ما لم يكن يرتضيه لو كان غير متقيد بها. والغرض هنا أن نغزل قصتنا على وجه سائغ لأى والغرض هنا أن نغزل قصتنا على وجه سائغ لأى مسجعا مقفى ومرشحا بالاستعارات ومحسنا بالكنايات فعليه بمقامات الحريرى أو بالنوابغ بالكنايات فعليه بمقامات الحريرى أو بالنوابغ

وانتباه الشدياق إلى القارئ في النص السابق نموذج من اهتمامه بالقارئ بوجه عام في سردياته، فهي سرديات مجتفى بالقارئ احتفاء دالا، وتخاطبه خطابا لافتا، مبرزة حضوره المضمر والمعلن في النص بما يجعله عنصرا من عناصره التكوينية، خصوصا من الزاوية التي يُنزل بها النص هذا القارئ منازل تجمع ما بين منزلة المُخَاطَب والمُحاور والمستمع والصديق والتلميذ. إلخ. وأيا كانت المنزلة التي يتنزلها القارئ، فإن إلحاح الكتابة عليه يكشف عن بعض دوافع الشدياق إلى الكتابة السردية المتدفقة التي سعت إلى مخاطبة أكبر عدد من القراء.

وفكرة (غزل القص على وجه سائغ، في النص السابق تعنى بساطة الأسلوب، وتنوع مستوياته التي تتجاوب وتباين شخصيات القص واختلاف أحداثه. و الإساغة، من مصطلحات البلاغة التي تعنى سهولة المدخل الناتجة عن سلاسة الكلمات واستواء السبك، وخلو الأسلوب من المعاظلة والغريب الذي يوقف القارئ ويصرف انتباهه عن القص نفسه. و القارئ الذي يتوجه إليه الشدياق هو القارئ العام، أو دأى قارئ كان، من غير تمييز في المستوى التعليمي أو الهوية الجنسية أو العرقية. يقصد الشدياق إلى القارئ الذي يريد أن يصل إليه في كل مكان، وعلى كل مستويات الثقافة التي تعنى تعدد أنواع القراء. وقد صاغ الشدياق نفسه هذا الهدف بوصفه الشعرى لكتابه على النحو التالى:

هذا كتابى للظريف ظريفا طلق اللسان وللسخيف سخيفا أودعت كلما وألفاظا حلت حشوته نُقطا زهت وحروف

وبداهمة وفكاهمة ونزاهمة وخملاعمة وقناعمة وعمزوفما

كالجسم فيه غير عضو، تعشق ال مستور منه، وتحمد المكشوف

وبقدر ما تدل الأبيات على تباين أساليب كتاب الشدياق، وعلى تنوع أشكال القارئ المضمر وأنواعه فيه،

فإنها تدل على تباين مستويات الخطاب اللغوى وتباين الموضوعات بتباين مستويات القراء، وذلك بالقدر الذى تدل على وحدة الكتاب القائمة على التنوع. أعنى الوحدة التي تضم المؤتلف إلى المختلف، وتصل ما بين الظاهر والباطن، وتغرى بما تعلنه للكشف عن ما لا تعلنه، بل تعشق المستور والمسكوت عنه وتراوغهما إلى أن تنطقهما على سبيل المجاز والكناية. ومقصدها الذى لا يتغير فى ذلك هو تنوير القارئ الذى لابد من تعليمه السخرية من التصنع اللغوى الذى ورثه السرد عن أمثال الحريرى.

ولا يخص الشدياق بسخريته الحريرى وحده، بل يقلده تقليد التهكم، ويصوغ بعض مقامات ساخرة من قالب المقامات نفسها، بطلها و الهارس بن هنام، الذى هو سخرية لفظية من والحارث بن همام، الذى يروى نوادر أبى زيد السروجى فى مقامات الحريرى. وكلمة والهارس، على وزن كلمة والحارث، لكن الأولى تتصل بالهرث والدق، من قرلهم هرس الطعام: أكله أكلا شديدا، وهرس الشئ دقه دقا عنيفا، فالهارس هو الآكل (المفجوع) الذى يدق الأشياء وبهرسها فلا يبقى على تماسكها، ولا يترك شيئا على ما هو وبهرسها فلا يبقى على تماسكها، ولا يترك شيئا على ما هو الأب من هنم الشئ هنما بمعنى دقه حتى السحق. وما يريده والفارياق، من والهارث بن هنام، هو دق الأشياء حتى السحق، وتدمير كل ما يبدو عائقا للحركة الحرة للساق على الساق، أو الفكر الحر للعقل الذى تمرد على كل قديم الساق، أو الفكر الحر للعقل الذى تمرد على كل قديم الساق، أو الفكر الحر للعقل الذى تمرد على كل قديم

وعندما يقص «الهارس بن هشام» فإنه يقص القص الذي يراد به السخرية من اللغة القديمة، والكائنات والمعتقدات المتخشبة كاللغة المتحجرة. لا يقصد الشدياق من ذلك في اللغة - تخصيصا - إلا إلى تشجيع كتابة السرد المتحررة من القيود اللغوية الباهظة للمقامات القديمة، ولا يريد صوى «الكلام الذي يتدفق بالمعاني». ولذلك يخلط ما بين الجد والهزل، ويتنقل بين الأساليب، ولا يلزم نفسه بنفس واحد في الكتاب، وإنما يستقبل ما تستحسنه النفس، ويجمع ما بين الوصف السردي والحوار، بل لا يتردد في الحكاية بالعامية تأكيدا

لمقتضيات واقعبة القص. ومن عادة أمثاله من المؤلفين، فيما يقول، أن يقهقروا أحيانا، ويطفروا فوق مدة من الزمان، ويلفقوا واقعة جرت قبلها بأخرى بعدها، لا يحول بينهم وحربتهم في الكتابة إلا استسلامهم للتقاليد الجامدة التي تفضى إلى جمود اللغة وتعصب العقول التي تعبر بها.

- ٣ -

وإذا كان الاضطهاد الديني الذي أفضى إلى موت الأخ هو النواة التي انطلقت منها سرديات الشدياق الذي اختفى وراء قناع الفارياق، فيما يشبه قص السيرة الذاتية في تنقلها مع البطل من النشأة إلى النهاية التي يبدأ منها زمن السرد الذي يسترجع الماضي، فإن التعصب هو النواة التي بدأت منها رواية فرح أنطون (الدين والعلم والمال). أقصد إلى التعصب الذي ظهر في رد الفعل العنيف الذي اتخذه محمد رشيد رضا في مجلته المنار، عندما كتب فرح أنطون دراسته عن «فلسفة ابن رشد» في مجلة «الجامعة» فلم يكتف محمد رشيد رضا بالتهجم عليه، بل دفع الإمام محمد عبده إلى مناظرته حول العلاقة بين الدين والعلم، وأهمية استبدال الدولة المدنية بالدولة الدينية. وأتصور أن هذه المناظرة كانت الدافع المباشر وراء كتابة فرح أنطون روايته التمثيلية (الأليجورية) التي أراد بها تأكيد مفهوم (التسامح) من ناحية، والتمثيل على أفكاره عن أهمية التصالح بين ممثلي الدين والعلم والمال من ناحية ثانية.

وكان فرح أنطون ينطلق في ذلك من حلم شاعرى، يتطلع إلى نوع من البوتوبيا التي تختفي فيها ألوان التعارض والصراع والتبضاد بين كل من العلم والدين والمال، فيعم السلام الذي تتصاعد فيه خطى التقدم الواعد، جنبا إلى جنب قيم الحرية والعدل الاجتماعي. ولذلك يجعل من بطل روايته فناناً حالماً، وعالماً مفكراً، وصاحب رؤية مستقبلية تفتش عن الكمال الممكن الوجود. وقد درس هذا البطل علوم المتقدمين والمتأخرين، ووقف على المبادئ القديمة والحديثة، وطلب ضالته بينها بغير فائدة، فلا المدنيات القديمة أعجبته لأن حقوق الضعفاء ظلت مهضومة فيها، ولا المدنيات الحديثة أرضته لأنها جعلت الحياة عراكا هائلا بين الناس. وأخيرا، وجد في الفن خلاصه، وعثر في فن الرسم بوجه

خاص على ما يصوغ رؤاه عن المستقبل، فحقق شهرة عظيمة بين أقرانه. لكنه لم يقنتع بهذه الشهرة، وأخذ يجوب العالم باحثا عن مجلى جديد من مجالى ما كان يسميه مؤرخو اليونان العصر الذهبى.

والحلم والجمال أهم سمتين من سمات هذا العصر الذهبى. الأولى قرينة قيمة التسامح التى حاول فرح أنطون تأكيدها بواسطة روايته، والثانية هي القيمة النابخة عن تحقق القيمة الأولى. ولذلك يطلق فرح أنطون على بطل روايته اسم احليم، تأكيدا اسميا لصفاته، وإبرازا دلاليا لحضوره الرمزى، فهو بطل يستبدل الحلم بالجهل، والتسامح بالتعصب، وحلمه مقترن برؤيته الجمالية إلى العالم من حيث هو فنان. وحبن يحاول الهروب من أسئلة الفضوليين، والتنكر وراء شخصية مستعارة، يختار لنفسه اسم اجميل، الذي تفضى دلالته إلى عالم الجمال، وتدل على صنف ذلك الحليم الذي لا يرى في العالم إلا ما يؤكد شعوره الجمالي، ويؤرقه ما براه في هذا العالم من قبح الصراع البشرى الذي يقضى على جمال الحلم.

وحبن يختار «حليم» الرحيل إلى المدن الثلاث، مدينة ، الدين ومدينة العلم ومدينة المال، فإنه يفعل ذلك بحثًا عن بداية يحقق بها حلمه عن جنة أرضية. وقد شجعه على ذلك ما سمعه عن ما حققته كل مدينة من هذه المدن من إنجازات باهرة وتقدم فريد. وقد انفردت كل مدينة بما يخص أهلها، ويعود عليهم دون غيرهم، فجمعت مدينة الدين كل من لا يرى شيئا في الكون سواه، وضمت مدينة العلم كل من يرى في العلم مفتاحا وحيداً لحل مشكلات الوجود، ووصلت مدينة المال بين الذين آمنوا بأن الشروة هي عصب الحياة. ولكن كان في حرص كل مدينة على استقلالها وحدها بما لديها، ونبذها لما عند غيرها، أول الانقسام الذي كان بداية الخطر. وقد تزايد هذا الخطر شيئا فشيئا نتيجة إسراف كل مدينة في التباعد عن غيرها والانغلاق على نفسها. وكانت النتيجة أن انقلبت العلاقة بينها من الحوار إلى النزاع، ومن مجاورة الأقرباء إلى منازلة الأعداء، خصوصا بعد أن تعصبت كل مدينة لرأيها، ورأت في طريقتها وحدها الطريقة التي لا يأتيها الباطل من فوقها أو تختها.

وقد دفعت الغاية من التمثيل الروائى بالبطل الجوال بين المذاهب والأقطار، فى بحثه عن جنة أرضية، فى هذه المدن فى اللحظة التى كانت بداية النهاية الفاجعة. أقصد إلى اللحظة التى تتجاور فيها الأضداد، ويتأهب كل شئ لأن ينقلب إلى نقيضه. ولذلك بدل أن يرى حليم الحياة الوردية الحالمة، شهد تخلق العاصفة، واستغرقه منظرها الذى أخذ يتزايد فى العتمة شيئاً فشيئاً، إلى أن اختفت علامات العصر الذهبى، وحل محلها الدمار نتيجة الصراع الذى أهاجه التعصب حين غاب التسامح عن المدن الثلاث.

والواقع أن كارثة المدن الثلاث بدأت حين أنكرت كل مدينة منها مبدأ التسامح، وتسلحت كل طائفة بعنادها في مواجهة الطائفة المقابلة، وذلك على النحو الذي اقترن بالنفور من الاختلاف، والإلحاح على المشابهة، والعداء للحروج على الجماعة. وبدل الوحدة السمحة للتنوع الذي لم يفرق بين أبناء المدن الثلاث في بداية حياة كل منها، انفردت كل مدينة بما لديها، ونظرت إلى المختلف نظرة الكره، فكانت بذرة الدمار التي أودت بالمدن الثلاث جميعا. وكالعادة، كانت الثروة أصل الفساد، وكان عناد المستغلين من أصحاب رأس المال في تجاهل المطالب العادلة لعمالهم الشرارة الأولى في ازدياد السخط الذي تحول إلى بركان، وتحولت الشرارة الأولى الى نار متوهجة بسبب تخالف بجار الأديان وكبار المستغلين.

ويقف حليم المصور على أطلال هذه المدن بعد أن أحالها التعصب إلى ساحة قتال، وانقلب بها التسلط في الرأى إلى أطلال دارسة. إذ لم تكسب مدينة واحدة من المدن الثلاث شيئا في حربها مع غيرها، فالخراب هو النهاية الحتمية الثلاث شيئا في حربها مع غيرها، فالخراب هو النهاية الحتمية على التعصب الذي لابد أن يقضى على الجميع، والتبعة واقعة على الجميع بلا استثناء فيما همس الشيخ الرئيس لابنته قبل أن يودع الحياة، كأنه يلقى بالدرس الذي يهدف إليه التعصب إذا الكنائي في الرواية، وهو الدمار الذي يفضى إليه التعصب إذا تسلط على العقول. ولذلك يرى حليم في مصير هذه المدن مثالا دالا على غيره، وأمثولة عن ضرورة التسامح، وبشارة بنهاية كل المدن أو الدول أو الطوائف أو الانجاهات التي تستبدل التعصب بالتسامح، والتنافر بالتعاون، والعداء بالإخاء.

ولكن كان لابد من وجود بعض الناجين، على الأقل لكي يكتمل الهدف التعليمي من التمثيل الروائي، وتكون في نجاة من نجا - كما في فناء من فني - عظة وعسرة. هكذا، يتباعد عن الدمار كل من حليم عاشق الجمال والفتيات الجميلات اللائي كن تجسيداً للجمال. ويرجع سبب نجاة حليم ومن معه إلى خلوهم من جرثومة التعصب وعمران قلوبهم بالتسامح الذي امتزج بالمحبة، الأمر الذي كان فيه خلاصهم ونجاتهم من الجحيم الذي تعرّض له غيرهم. ولا يخلو مغزي هذه النهاية من المعنى التعليمي الذي يتجه إلى العقول الجامدة ليكفها عن جمودها، ويعلمها أن غياب التسامح يؤدي إلى دمار الجميع. وفي الوقت نفسه، ينطوى المعنى التعليمي على بشارة النجاة وطريقها الرحب المقرون بالتمسامح. وتلك هي البشارة التي تظهر في الرواية، بعد دمار المدن الثلاث، كوعد بفجر جديد، وولادة جديدة، إذ يتزوج حليم فتاته الجميلة، ويتولى معها بناء المدن المدمرة، ويقيم مكان الحكام هيئة مبنية على الرفق والإخاء تكفيراً عن سيئات التعصب القديم. ويعيش حليم وزوجه ونسلهما وأصدقاؤهما وعمالهما عيشة يحسدهم عليها أهل العصر الذهبي، عيشة هي المعيشة الفردوسية التي لم تر الأرض مثلها من قبل، حيث اليونوبيا التي تبدأ وتنتهي بالعبارات التي تقول: لا حلم ولا أمل أجمل من رفع الجنس البشري وإنهاض الشعوب على أساس من التسامح.

وتعنى هذه النهاية - من منظور مغاير - إيطال أسطورة والعصر الذهبى الذى حدث فى الماضى، واستبدال العصر الذهبى الذى وقع فى المستقبل بالعصر الذهبى الذى وقع فى الماضى، ومن ثم تأكيد أن مستقبل الإنسان الواعد يقع أمامه لا وراءه، وأن أفضل الممكنات هو الآتى الذى ليس نسخا أو تقليدا لما مضى. ويلزم عن ذلك تصور مغاير عن التاريخ يرتبط بمعنى التطور، تصور يجعل من التاريخ حركة صاعدة إلى الأمام، وليس استدارة ترجع إلى المبدأ الذى انطلقت منه فى الماضى القديم، ولا تبعد عنه إلا لتعود إليه. لقد قرأ حليم عن العصر الذهبى الذى حدث، وظل يبحث عن تجلياته، أى عن صوره المتكررة فى عصره، ولكنه لم يجد شيئاً. وعندما تعلم من دمار المدن الثلاث ما يبنى به على أنقاض الدمار، وما يحمى به بناءه الجديد، استطاع تحقيق الحياة الفردوسية التى

لم تر الأرض مثلها من قبل، والتي ليست تقليدا لزمن بعينه من أزمنة الماضي وإنما حياة جديدة صنعها الإنسان على عينيه وبملء إرادته الخلاقة الحرة، وفي مناخ كامل من التسامح.

ولكن يبدو أن علينا- على هذا المستوى- ملاحظة أن (التسامح) ليس له معنى واحد في رواية فرح أنطون، فأبعاده متعددة تعدد المدن الثلاث على الأقل. هناك التسامح الذى تؤكده الرواية على المستوى الديني، حيث ضرورة المجادلة بالتي هي أحسن، وعدم التفتيش في ضمائر الناس، أو شق صدورهم لاستخراج ما لم يقولوه، وحيث احترام المخالفة في الاجتهاد، وعدم الخلط بين المخالفة في تأويل الدين والخروج على الدين، وتقبل المغايرة في الملة، والاختلاف في المذاهب، والمباينة في الاعتقاد، والمفارقة في الاجتهاد، بوصفها لوازم طبيعية لوجود العقل الإنساني الذي يقوم على التنوع ويأبى الوحدة القسرية. ولعل في ابتداء عنوان الرواية بالدين ما يشير إلى ضرورة التسامح في مجاله قبل غيره، فالدين أصل الحضارة، والمنبع الأول لكل صور التسامح وأنواعه. وهناك التمسامح في مجال العلم، ذلك الذي يأتي تاليا للدين في عنوان الرواية، مقترنا بالمعنى الخلاق للابتكار، حيث التقدم مرهون بالمغايرة، والإبداع مقرون بالاختلاف، واللاحق لايتقدم إلا بالانطلاق من حيث انتهى السابق على سبيل الإبداع وليس الاتباع. وأخيراً، هناك التسامح في مجال المال، سواء في علاقة صاحب رأس المال بالعامل، أو علاقة الاثنين ببقية أبناء المجتمع وطوائفه، حيث لافضل لأحد على أحد إلا بما يؤكد إنسانيته السمحة.

وطبيعى أن يستغل فرح أنطون قناع وحليم، لينطق، من خلاله، رسالته المتكررة عن التسامح الذى يقرنه بدعوى العدل الاجتماعى، ذلك الاقتران الذى يدل عليه التحذير الموضوع على صفحة الغلاف من اليوم الذى يصير فيه الضعفاء أقوياء والأقوياء ضعفاء. وهو التحذير الذى كشفت عنه الحيلة الفنية التى قدم بها الشيخ الرئيس مقترحات لحل النزاع بين أبناء المدن، فدعا إلى زيادة رواتب العمال والمستخدمين والموظفين، وتخديد الحد الأدنى للأجور، والنساء، وعديد ساعات العمل بشمان للرجال وست للأولاد والنساء، وإنشاء صندوق لرعاية العمال عند التقاعد، وعدم الفصل

التعسفى، وضرورة الضرائب المتدرجة كى لايتحمل الفقراء العبء وحدهم دون غيرهم، واستغلال أموال الضرائب فى المنافع العامة، وضرورة نشر التعليم بواسطة المدارس المجانية التى يكون فيها التعليم إجباريا لكل أبناء الأمة، وقيام النظام التعليمي على الاستنارة والتسامح بوجه خاص. وتلفتنا هذه المقرحات إلى المشروع الاجتماعي الذي لم ينفصل عنه المشروع الفكرى في الرواية وفي كتابات فرح أنطون كلها.

ويلفتنا هذا المشروع إلى أهمية قناع آخر لبطل آخر، إلى جانب حليم في الرواية، هو قناع (شيخ العلماء) الذي يتوقف بين الخصوم المتحفزين للشر من أبناء المدن الثلاث خطيباً، يلقى عليهم موعظة حاسمة في مغزاها، طالبا منهم مراعاة التساهل والاعتدال. ويعلمهم أنه لابد قبل الشروع في المباحثة أن يجتنب كل فريق منهم، في أثناء كلامه، كل قول يسوء الآخر، فإن الإنسان يستطيع أن يصرح بأدب ولطف بكل ما توجب عليه مصلحته التصريح به، ولايجدي العدوان نفعاً. ويقول الشيخ لأبنائه: لاتخشوا أن أقع في الخطأ الذي يقع فيه الناس عند طلبي (التساهل) والاعتدال منكم. إنه يمرف أن التساهل (التسامح) الديني هو الوجه الآخر من التساهل (التسامح) العمومي الواجب بين جميع الناس في جميع المعاملات. ولن يفيد التسامح الديني شيئاً إذا كان التعصب موجوداً في بقية الأمور الاجتماعية والاقتصادية والسياسية. ولذلك يلح وشيخ العلماء، على طلب التسامح المطلق بكل فروعه، مؤكداً أن التسامح العام هو الضربة القاضية على الحيوانية والأثرة البشرية. أما الذي يفتخر بأنه متسامح في دينه، وأنه لايبغض غيره ولايطلب ضرره بسبب مذهبه، ونراه ظالمًا في معاملاته، فسمَّه متعصباً لا متسامحاً، شأنه في ذلك شأن صاحب العمل الذي يظلم عامله، والعالم الذي يتصلب برأيه ولايحتمل رأى غيره، والسياسي الذي لايقبل الاختلاف حول أفكاره، والمعلم الذي لايرضي أن يناقشه طلابه، كلهم متعصب لايعرف معاني التسامح.

ويؤكد شيخ العلماء (قناع فرح أنطون) خطورة التعصب في مجال الدين، ويخشى منه، خصوصاً بعد أن عانى فرح أنطون المختفى وراء القناع من هذا التعصب في حواره مع أهل التقليد وأصحاب الأفق الجامد، هؤلاء الذين

يسارعون إلى تكفير المرء إذا اختلف معهم فى التأويل الدينى، أو اتهامه بالخيانة إذا غايرهم فى الاجتهاد السياسى، أو الضلالة إذا خرج عليهم فى السلوك الاجتماعى، فيتوجه شيخ العلماء بالخطاب إلى رجال الدين قائلاً إنه يعتقد أنه يحسن بالذين يخدمون الله أن يكونوا البادئين بإقامة مملكة التسامح فى الأرض.

وأول ما ينبغي عليهم في ذلك الإسهام في إزالة التعصب في العلاقة بين الطوائف الدينية من ناحية، والسياسية والاجتماعية من ناحية ثانية، وبين العمال وأرباب الأعمال من ناحية أخيرة. ويقود ذلك شيخ العلماء إلى النزاع المفتعل بين العلم والدين، فيطالب المتحدثين باسم الدين تذكر أن العالم قد تغير وتبدل، وأن عليهم تغيير أفكارهم عن العلم، وتطوير فهمهم للمعاني الرحبة للدين. ويطالب المتحدثين باسم العلم أن يتذكروا، بدورهم، أن العالم قد تغير وتبدل كذلك، وأن عليهم أن يغيروا شيئًا من مبادئهم وقواعدهم الماضية. إن تغيير الأفكار بعض ما يجب أن تبذله كل الأطراف لمواجهة تغير العالم، تأكيدا للتسامح، ودفعاً للحوار إلى المدى الذي يحقق التقدم للجميع. والمؤكد أن العدو الحقيقي للدين والعلم معاً، فيما يقول الشيخ، هو الأثرة والشره والرغبة في الانفكاك من كل قيد. وإذا كان العلم يمكن إفساده، حين يستخدم في هدم مصالح البشر، فإن الدين يمكن التعكير على جوهره المصفى، حين يتسرب التعصب في تأويله وفهمه. هكذا، يخاطب شيخ العلماء ,جال الدين بكلماته الكاشفة:

إنكم تطلبون تدبير الحاضر بالماضى، وتقولون إن الناس لايمكنهم فهم الكتب إلا بواسطتكم. ولذلك تفسرونها وتضعون رأيكم فى هذا التفسير موضع الحقيقة الثابتة التى لايجوز مسها بدل أن تتركوا الناس يفهمونها كما تسوقهم فطرتهم... فلماذا مجعلون أنفسكم بين الله والناس فى منزلة الوسيط والمدافع عن الدين أى عن الضميسر البشرى؟ من أقامكم وسطاء ومدافعين عن هذا الضمير؟ دعوا البشر يعيشون بملء حريتهم الوحية، فإن كتبهم الدينية بين أبديهم،

وضمائرهم إذا لم تفسدوها بالجدل والمماحكة والأهواء فإنها لاتقرأ فيها إلا الحقائق الأزلية ومبادئ الإخاء البشرى. ولاتقولوا نحن نرشدهم فإنكم بشر مثلهم، أى فيكم جميع أهواء البشر الصالحة والفاسدة وهذا الإرشاد لايقبله البشر إلا من الملائكة... فدعونا ولاتقفوا بيننا وبين الله لتجبرونا على أن نفهم حياتنا وكتبنا وإلهنا ومصالحنا كما تريدون أنتم.

ولكى يدلل الشيخ على ما يقول فإنه يشير إلى محاربة دعاة الدين بعضهم وبعض وتكفير أصحاب المذاهب المخالفين لهم، وما أدى إليه ذلك من حروب ومذابح، انتهت إلى كوارث الدين منها برىء، شأنه شأن العلم الذى استغلته طائفة متعصبة لتحقيق أهدافها غير العادلة. وحين يؤكد الثيخ الكيفية التى يستغل بها البعض الدين لاستغلال البشر وظلمهم، كالعلم سواء بسواء، فإنه يصل الاثنين (العلم والدين) بقضية العدل الاجتماعي، بالقدر الذى يصلهما بقضية الحرية، باسم الإنسانية والإنحاء البشرى، وضرورة الدولة المدنية التى تستبدل بالتعصب التسامح، وبالظلم العدل، وبالقمع الحرية، مؤكداً رسالته التى هي رسالة فرح أنطون. أقصد إلى الرسالة التي صاغها في رده على خصومه، في معركة كتابه عن ابن رشد، بقوله:

إن الوفاق في بلادنا بين عناصرنا لايمكن إلا بمراعاة الوسط الجديد الذي صرنا فيه، لأن الوسط الماضي قد تغير علمياً واجتماعاً وسياسياً. وهذا الوسط لابد أن تجتمع فيه جميع المذاهب والآراء والأفكار. وبناء على ذلك لاسبيل لدوام الوفاق بين الجميع إلا بإطلاق الحرية المطلقة لجميع المذاهب والآراء والمبادئ والأفكار من أي نوع كانت. وهي من تلقاء نفسها، متى تركت لذاتها، ولم تكن هناك شهوة دينية تحركها، تتفق وتتجه إلى غرض واحد، وهو الخير، أي محاربة الرذيلة والشناعة والشسرور في الأرض، من أي مصدر وردت وبأي صورة كانت.

ANTANAN TATABAT TANDAN TANDAN TATABAT MENDAMBATAN TATABAT MENDAMBAT MENDAMBAT MENDAMBAT MENDAMBAT MENDAMBAT ME

النص الأزرق: هل الرواية رجل أبيض

عبدالله محمد الفذامي*

_ 1 _

هل الرواية رجل أبيض...؟!

لقد أفلح الرجل الأبيض بأن بستثمر المعطى الحضارى الإنسانى ويستجمعه تحت إرادته عبر جهود جبارة امتدت مدى التاريخ كله ليصل مجهود الرجال ويثمر عن ترتيب البيت الإنسانى ترتيبا هرميا يقف على قمته رجل أبيض فصارت الحضارة ذاتها رجلاً أبيض واتسمت بهذه السمات.

وهذا أمر ما تم إلا بواسطة عمليات تهميش متواصلة أدت إلى فرز الأدوار وتمييز الأجناس والأعراق، وانتهت إلى نشوء مركزية حضارية ذكورية أولا، ثم بيضاء بعد ذلك.

ولقد كان السرد أحد هذه المستخلصات الثقافية؛ إذ إن السرد في الأصل لم يكن سوى ذلك الجانب الأنشوى في

* أستاذ النقد والنظرية، كلية الآداب، جامعة الملك سعود، الرياض

الخطاب اللغوى. فالأصل أن الحكاية أنثى، تنتجها المرأة وتعيش فيها وبها، تاركة الفلسفة والشعر والكتابة للرجل. ولعل مثال (ألف ليلة وليلة) أصدق الأدلة على أن الحكاية كائن أنثوى. غير أن الأمر لم يدم على حاله الأولى وجاء الرجل الأبيض يمد يده إلى مملكة الحكى ويبتكر وفن الرواية، ويتصدى الرومانسيون من الرجال البيض الأوربيين ويحولون الحكى من الشفاهية والفطرية إلى التدوين والكتابة، ومن الجماعية إلى الفردية، ويخطفون بذلك الحليب من الدى الأم إلى علب المصانع، ويطبعون عليه علامة تجارية خصوصية. وبذا جاء (المؤلف) وجاء (الكتاب) وجاءت التسمية ومعها العنوان وحقوق الفرد وحقوق النسب، حيث النسب مشروط بالأب وموسوم بالسلالة المذكرة.

من هنا، صارت الرواية رجلا أبيض، وهي في الأصل حكى منتم للكاتن الفطرى، كاتن جماعي وإنساني (أنثوى).

_ 1 _

اللفظ ذكر والمعنى أنثى

هذا ما يبدو عليه أصل الأشياء (١). غير أن الفلسفة (وممها علم البلاغة والمنطق) جاءت لتخطف المعنى وتؤطره وتدخله في عبودية تامة للفظ. ويتم تدجين المعنى وترويضه وحبسه في بيت الطاعة ليكون خاضعاً خضوعا تاماً للفظ لاحياة له إلا به، حتى صار اللفظ قواماً على المعنى ووصيا عليه.

وعبر هاتين الحادثتين، حادثة خطف الحكى وتحويله إلى جنس كتابى وملكية خاصة، وحادثة تدجين المعنى ودمجه تخت مظلة اللفظ، جاء فن الرواية ليكون نوعاً أدبياً متلبسا بالذكورة ومنقاداً لشروطها، حتى إن المرأة ذاتها صارت تستقبل السرد الروائي بوصفه فعلاً من أفعال الرجال. ومثالاً على ذلك نرى في رواية (وداعاً للسلاح)أن جوديث فيترلى تشير إلى تساقط دموع القارئات ليس حزناً على المرأة التي ماتت وإنما هو حزن من أجل فردرك هنرى، البطل الذي أظهره النص بوصفه ضحية لظروف كونية. وكما تقول جوديث فيترلى فإن دموع النساء تسيل من أجل الرجال (٢).

لقد كانت دموع الخنساء في القديم من أجل الرجال. وهاهي المرأة تذرف دموعها أمام المشهد السردى من أجل أجل الرجال - أيضاً - ذلك لأن الرواية قد سرقت من المرأة حتى صارت متعة السرد متعة ذكورية - كما تلاحظ لورا ميلفي (٣) - وجرى تدجين المرأة وتدريبها لكى نقبل بهذا الشرط الثقافي، وظلت المرأة معزولة وغائبة عن السرد بوصفه رواية ذكورية وكتاباً للرجال. أولا ، لأن المرأة ظلت في إطار الأمية بعيدة عن مهنة القراءة مثل بعدها عن مهنة الكتابة بوصفهما مهنتين ذكوريتين. وحينما تدربت المرأة على القراءة لم تندرب أن تقرأ بما إنها أنثى ولكنها صارت تقرأ بعيون ذكورية - كما لاحظت الباحثة (كولودني) (٤).

_ " _

هذه خلفية ثقافية تشير إلى أن لدينا ثلاثة عناصر جوهرية هي فن الحكي، وسؤال المعنى، ومعضلة القراءة،

وهى أمور ثلاثة انتهت حضارياً وثقافياً بأن صارت مركزيات ذكورية عبر الاستثمار أولاً، ثم الاحتكار ثانياً.

وكما استولى الرجل على الشعر فى قديم زمانه وحوله إلى فن فحولى متعال، فإنه - أيضاً - قد استولى على السرد ودجن المعنى ووجه فعل القراءة، واصطبغ ذلك كله بصبغة التذكير مع تغييب تام للمرأة.

ولكن، وكما أن لدينا حادثة ثقافية أظهرت فيها المرأة القدرة على تهشيم عمود الذكورة، وهي حادثة حركة قصيدة التفعيلة التي بها تمكنت نازك الملاكة من تخطيم فحولية الشعر، ومن ثم دفعت نحو وتأنيث القصيدة (٥) فإننا هنا سنشير إلى حادثة تماثلة سعت فيها المرأة إلى أن تنعب لعبة التأليف لكي تهشم المركزيات الثلاث: مركزية السرد، ومركزية المعني، ومركزية القراءة. وإذا ماتهمشت هذه المركزيات فإننا سنجد أن أذكي ألاعيب مواجهة التأليف الذكوري هي في لعبة (اللاتأليف) تخت غطاء التأليف. وهذا المخيل المحرة والدهشة، إذا ما قرأناه بشروط الثقافة السائدة. أما المغير للحيرة والدهشة، إذا ما قرأناه بشروط الثقافة السائدة. أما وعي ثقافي يتحرك من تحت أسوار قلعة الثقافة الذكورية، ومن وراء ظهر الإمبراطور الفحل.

_ £ _

إن التحول من السرد الشفاهي إلى السرد الكتابي كان تحولاً نقافياً من التأنيث إلى التذكير. فالحكاية صارت (نصاً) وهي نص مكتوب، ومكتوب من قبل مؤلف محدد. وهذا المؤلف رجل. وإن كتبت المرأة ـ وهو أمر نادر في البدء - فإنها تكتب حسب شروط الكتابة. والكتابة فن من فنون الذكور، مطبوع بالذكورة ومنغرس فيها. وهذا مايمكن ملاحظته على أعمال الروائيات من النساء في الغرب، كما لاحظ إدوارد سعيد مثلاً على جين أوستن وتعزيز خطابها الروائي للمعطيات الإمبريالية (1).

ومن هنا، فإن «الحكاية» لم تتحول إلى انص، فحسب، ولكنها بسبب هذا التحول صارت خطابا ذكوريا

يتمثل فيه النسق الفحولى في مركزية ثقافية واجتماعية ولغوية تفرض نفسها على قارئ وقارئة النصوص الروائية، حتى صار ذلك سنة من سنن الأدب، وعرفاً من أعراف. فالرواية نص مكتوب في كتاب ذى غلاف وعنوان، ويحمل اسم مؤلفه وناشره. وهنا تأتى رجاء عالم لتصدر أول أعمالها في كتاب لا يحمل عنوانا ولا اسم مؤلفة ولا دار نشر، كتاب لا يتصف بصفات الكتب المعتادة والمسماة بالروايات.

كما أن من سنن الكتابة أن تأتى من فصول متتابعة تبدأ من الأول وتتصاعد فى الترقيم، غير أن رجاء عالم تأتى بعملها هذا بادئة من النهاية حيث مخمل الصفحات الأولى الرقم (٢٩) ويليه (٢٨)، ونستمر فى التنازل حتى نصل للرقم (١) فى صفحة ١٩٧، وأخيراً نصل إلى (صفر) فى الصفحة ٢٠٥. وهى نهاية الكتاب.

هذه هي رواية رجاء عالم الأولى ذات المسمى (أربعة/ صفر) (٧)، وفيها تسير أمور الترقيم من الأعلى إلى الأدنى؛ من (٢٩) بداية إلى (صفر) نهاية، مع إهمال الغلاف الأول أو وجه الكتاب أية إشارة دالة عليه: ويأتى العنوان واسم المؤلفة على الغلاف الخلفي من الكتاب.

وحينما ندخل في لعبة النص نشاهد الرقم (أربعة) يمثل أمامنا بوصفه بطل النص، فهو المتحدث الوحيد وهو القائل عن نفسه: أنا دوماً كنت أربعة (ص ٦٣). ولن يفوتنا المعنى الرمزى لهذا الرقم، إذ إنه رقم ظاهره التأنيث وباطنه التذكير، وعلى الرغم من أنوثة الرقم لفظياً وكتابيا إلا أن الإحالة إليه لغويا تكون بضمير المذكر. وهنا، نفهم معنى كلمة «أنا دوماً كنت أربعة»، حيث إن ذلك إعلان عن حال التأنيث، ومكانة المؤنث ثقافياً حينما يعامل بشروط التذكير.

والأصل الأنثوى هنا يحال إلى تذكير؛ مثلما أن نظام الترقيم يبدأ من أعلى وهو الأصل ثم يتدنى إلى الأسفل وهو الصفر؛ ولذا صار العنوان في الخلف وليس على الوجه.

ومثل ذلك، تكشف الرواية عن أجساد بلا أجساد. فالجسد التام جسديا يبدأ في فقدان أعضائه واحداً تلو الآخر، وهذا البطل (أربعة) يفقد قدمه ثم أصابعه ويفقد عينيه

(ص٤٥) ويعلن عن انقطاع نفسه (ص ٦٤) ثم يفقد صوته (ص ٦٩)، وبعد ذلك يفقد لونه وسمعه (ص ٧٤) ويعلن أن قدميه صارتا كالقطن (ص ٧٨).

إنه جسد بلا جسد، وشئ لاشئ و (أربعة ليس بندقية ولا رجلاً ــ ص ١٩٦).

وبما أنه جسد بلا جسد، فإن النص نفسه نص بلا نص، لأن الحكاية ليس فيها حكاية. وهم يريدون حكاية ويريدون قصة، ولكن من هم هؤلاء المدعوون بهذا الاسم الغريب: (هم) أين (هم) ومن (هم).

هذا الضمير المخيف يواجه الأنت ويرعبه، ولكنه يأتى بلا قصة وبلا حكاية وليس له اسم. وليس لدى (أربعة) اسم يدعو (هم) به. ليته يأتى بلا اسم (ص ٤٧). وليته يأتى بلا قصة، غير أنه يحتاج إلى اسم وإلى قصة.

وبما أن القصة لاتأتى إلا إذا كان لها قصة، والجسد لا يكون إلا عبر جسديته، وبما أن أربعة لا يملك اسماً ولا قصة فإن مصير كل شئ يؤول من الكمال والأصل إلى النقص والتفتت ويحدث تخطيم المدرسة وتكسير الأبجدية، وبعثرة الأرقام وتفريغ المنزل من ساكنيه ثم يجرى إحراق القرية.

كل هذا يجرى في رواية رجاء عالم (أربعة/صفر)، وهذا يفضي إلى أن تكون الرواية في كتباب بلا عنوان؛ أي في كتاب غير مكتوب، أو في نص غير مسرود.

وهذا بالضبط ماتفعله الكاتبة هنا: إذ إنها تقدم لنا رواية تتجاهل كل شروط النص الروائى وأعرافه، وهى هنا تفعل ذلك عن تعمد وقصد من أجل إرباك النص السردى، ونزع السردية من المسرد، والانكتابية من المكتوب. وبما أن الرواية رجل فإن المرأة تتحول إلى نص غير نصوصى، وإلى سردية لا حكاية فيها، والرقم أربعة يفقد أنوثه عبر إحالته إلى ضمير مذكر.

أشير إلى أن الكاتبة تقدم متعمدة على تكسير السرد وتهشيم الحكاية، قاصدة الإرباك وبعشرة الأوراق، وأقدمت على إحراق كل ماهو رمز كتابي ذكورى كالمدرسة، والأبجدية، والأرقام، ونظام الكتابة، كالعنوان والمؤلف، لكى لا يجد السارق مايمكنه أن يسرقه على طريقة الدفاع بالأرض المحروقة.

هذه إحدى وسائل الكتابة النسوية التى دخلت إلى تقاليد الكتابة فاكتشفت أنها تقاليد ذكورية، فلم تجد بداً من حرمان الرجل من متعة السرد حينما رأت أن السرد لايملك متعة سوى متعة الرجل.

_ 0 _

مالم يكتب لايوجد

إذا كنا نقر بأن الخطاب العالمي المعاصر ليس سوى قمة هرمية ذكورية أو هي (رجل أبيض)، وهذا هو نهاية مطاف الحضارة البشرية من حيث هي راهن ماثل، فإننا ولاشك سنجد أن قراءة رواية (أربعة صفر)، لرجاء عالم، تفضى إلى مواجهة مع هذه الهرمية الفحولية البيضاء. وبما أن الأمر كذلك، فإن الهامش ليس أمامه سوى واحد من حلين، إما أن يندمج في مظلة الهرم الذكوري الأبيض، وهذا حدث ويحدث باستمرار، أو أن يبحث عن لونه لكي يستعيد جناحه، وهذا ماحاولته جماعات السود في أمريكا وجماعات الحركات النسوية، وهو ماتشتعل به هذه الرواية من حيث هي سؤال ودعوي. (فالعصفور يحتاج جناحاً. لكنه.. لكنه.. قطعاً يحتاج لونه الأزرق أولاً، ص ٧٧)، وفي سبيل البحث عن لونه الأزرق يكتشف (أربعة) أنه ليس بندقية ولا رجلاً (ص ١٩٦)، وهنا يفقد صورته واسمه ويبدأ بفقدان أعضائه واحداً تلو الآخر ويصبح فجأة (ولد المرأة - ص ص ١٥١، ٢١٠، ١٦١) وبِما أنه كذلك فإنه يصبح خارج الدائرة.

ماذا يفعل من هو خارج الدائرة...؟!

فى هذه الرواية نجد حلاً أنثويا لمعضل الهامش الواقف خارج الدائرة. والحل هو أن تدخل الدائرة فيه (ص ص ٨٠ _ ١٨). هذا هو الحل الذي سيحتوى العالم بدلاً من أن ينطوى هو في العالم.

من هنا، تأتى الرواية لتقدم العالم بوصفه نصاً غبر قابل للانكتاب ومالم يكتب لايوجد (ص ١٣).

وبما أن مالم يكتب لايوجد، فلابد للرواية أن تثبت أن الرواية بوصفها رجلاً أبيض هي عالم غير مكتوب، وإن

انكتب بواسطة اللفظ التقليدى. ولهذا، فإن نص (أربعة/ صفر) يأتى ليسلب السرد من الرواية، والمعنى من اللفظ، والمقروئية من القراءة، وكأنها تأخذ أسلحة الثقافة الذكورية وتجردها من ذخيرتها. وماجدوى بندقية لا رصاصة فيها، خاصة إذا ماجاء (أربعة) بوصفه لابندقية ولا رجلاً؟

وبما أن فعل القراءة هو ثقافيا صنيعة ذكورية، فإن القراءة ذاتها رجل. ومن هنا. جرى تجريد هذا الفعل من فاعليته، وصرت تقرأ اللفظ وتقرأ المكتوب ولا تخرج منه بدلالة. وهنا يأتى الحارس ليجد نفسه بلا محروس حيث لايحرس الحارس (ص ١٩٦)، وتتحول عمليات الكتابة والقراءة إلى فعل وهمى؛ إذ كيف تصطاد الأشباح (ص ٣٧). إن رواية (أربعة/صفر) نص ليس للقراءة - كما نعرفها - ليس ممتعاً وليس سهلاً وليس جلياً. إنه نص معقد وغامض وملغز - بالتعمد والقصد - قصد اللامقروئية. وأنت لانقرأ هذا النص للقراءة والفهم أو الاستمتاع وإن طلبته، لذلك، فلن تجد بغيتك.

إنك نقرأ لغزا وعليك حل اللغز أو تقبله كعملية إلغاز.

هو نص قصد منه إثارة الحيرة والإرباك. ومن يفلح فى متابعة النص، إلى آخره، سيجد نفسه يتواطأ بالتدريج مع النص ضد كل ماهو عرفى ومعهود فى نظام الكتابة، مما يعنى أنه نص يسعى إلى تثوير القارئ والقارئة، ليسخرا مع النص من أعراف الثقافة وأنظمتها حينما يجرى كشف لغة هذه الثقافة، وفضح أنساقها،حينما تعجز عن أن تعنى أو تحكى أو تعيد اللون الأزرق لصاحبه أو لصاحبته.

وإذا كانت (الدائرة) عاجزة عن أن تنفتح لمن هو أو هى خارجها، فإن العجز هنا هو عجز الدائرة لاعجز الخارجين الممنوعين من دخولها. ولن تجد الدائرة بداً من أن تتنازل عن غلوائها وتسعى هى إلى الدخول فى رحم المنبوذين. ومالم يتم ذلك، فإن النظام الثقافي سيظل عاجزاً وقاصراً ومعرضاً لهجمات المنبوذين، كما فعلت هذه الرواية حينما عرت هذا النظام، وكشفت عن عجزه، وعن عدم قدرته على الانكتابية (ومالم يكتب لايوجد).

هوامش

٥ - انظر بحثنا (تألیث القصیدة)، مجلة علامات، دیسمبر ۱۹۹۱، ص ص ٧ - ۲۲.
 جدة، النادی الأدبی الثقافی، ونشر كذلك فی مجلة قصول، صیف ۱۹۹۷، ص
 می ۲٦ - ۷۲.

٦ _ انظر :

E. Said, Culture and Imperialism, London: Chatto and Windus, 1993.

٧ _ رجاء عالم: أربعة / صفر، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ١٩٨٧.

٨ يتردد الضمير (هم) كثيراً، انظر الصفحات: ٦٠، ٦٣، ٨٨، ٦٩، ٧١،
 ٨٠, ٧٧، ٧٤.

١ حول ذلك انظر: عبد الله الغذامى: الموأة واللغة ٧، ١٦ الطبعة الثانية،
 المركز الثقافى العربى، بيروت ـ الدار البيضاء ١٩٩٧.

۲ _ انظر:

J. Fetterly, The Resisting Reader. Bloomington: Indiana University Press, 71, 1978.

٣ _ انظر:

L. Mulvey, Visual and Other Pleasures, Bloomington: Indiana University press. 1989, 14 - 26.

٤ _ نقلا عن:

J.Culler, On Deconstruction, Ithaca, NewYork, 1982, 51.



في السيرة الذاتية النسائية

معمد البحرى*

إن السؤال الأكبر الذي لم يحلّ قط ولم أتمكن من الإجابة عليه عليه على الرغم من ثلاثين سنة قضيتها في البحث في نفسية المرأة هو: ماذا ترغب فيه المرأة؟.

لفتت السيرة الذاتية أنظار نقاد الأدب من زمن حديث نسبيًا، إذا ما قارناها بغيرها من فنون الأدب كالرواية والشعر. وعلى حداثة الاهتمام بالسيرة الذاتية، بصفتها فنا أدبيًا أراده النقد أن يكون قائما بذاته، أثارت – ربما بسبب هذه الإرادة نفسها – جدلا واسعاً بين النقاد. لعله يرجع إلى استحواذ شبيهتها الرواية بمعظم النقد، بل برؤيته لعالم الأدب والإنسان. ألم يُنظر إلى الرواية على أنها – وحدها – مرحلة البورجوازية من تاريخ البشرية (۱). فأين السيرة الذاتية من الفرنسيان فيليب لوجون (في كتابه: ميثاق السيرة الذاتية) الفرنسيان فيليب لوجون (في كتابه: ميثاق السيرة الذاتية) وجورج ماى (في كتابه: السيرة الذاتية)

التى جابهها النقاد فى محديد مميزات السيرة الذاتية واستخلاص علاماتها وبيان خصوصياتها؛ أى كل ما من شأنه أن يمكنها من أن تمتاز من الرواية ومن الشعر، بما تتضمنه من مكونات الجنس الأدبى القائم الذات(٣).

وإذا كانت الصعوبة في تحديد «وضع» للسيرة الذاتية بين غيرها من أجناس الأدب قائمة باعتراف النقاد، فإن الأمر يبدو أشد عسرا إذا مارام القارئ النفاذ إلى هذه الظاهرة الأدبية من زاوية جنس المؤلف، أعنى السيرة الذاتية الرجالية والسيرة الذاتية النسائية. ويزداد الأمر تعقدا إذا تعلق بالأدب العربي.

فالسيرة الذاتية الحديثة ظاهرة غربية بالأساس، حسب طرح جورج ماى على الأقل (٤). وأكثر من هذا كله، أن أى حديث في أدب المرأة العربية، إذا طمح إلى أن يتصف

 ^{*} كلية الآداب والعلوم الإنسانية، صفاقس، تونس.

بالجديّة، لابد أن يخوض في مسألة المرأة ذاتها، قبل أن يتناول أدبها بالتحليل. وإذا كان عنوان هذا البحث هو «في السيرة الذاتية النسائية» فإن موضوعه يتطرق في الحقيقة إلى غياب هذه السيرة، أو على الأقل إلى ندرة حضورها مقارنة بالسيرة الذاتية الرجالية أولا، ثم بالرواية والشعر النسائيين ثانيا. كما يتطرق بإيجاز – في بيان سياق الحديث في بعض المنجز منها، وبالذات (رحلة جبلية، رحلة صعبة) لفدوى طوقان – إلى الإلمام ببعض الخطوط العامة لهذا المنجز، وبعض من خصائصه؛ ذلك أن السيرة الذاتية النسائية في الأدب العربي تبقى – حسب القراءة الأولية – مشروعا كبيرا لما يكتمل.

ولسنا ندّعي الإجابة عن الأسئلة المطروحة حول وضع السيرة الذاتية النسائية، وإنما منحاول البحث في بعض الأسباب التي محكمت في هذا اللون من الأدب النسائي العبربي. وإذ نذكر هذا، فإننا نقول إننا على وعي تامّ بأن عناصر السيرة الذاتية منبئة _ إن لم تكن مستوفاة _ في ثنايا كل الكتابات النسائية: في شعر نازك الملائكة وفدوى طوقان، وفي روايات ليلي بعلبكي وكوليت سهيل وليلي عسيران وغادة السمان وعروسية النالوتي ونوال السعداوي ... إلخ، وفي المذكرات والأحاديث الصحفية، وفي غير ذلك وهو كثير(٥). إلا أن هذا البحث يقتصر على «جنس» السيرة الذاتية بمضمونها الحديث كما حدده فيليب لوجون في كتابه المذكور أعلاه(٦). وكما يتضح مثاله في مؤلف فدوى طوقان، ذلك أن هذا اللون من الكتسابة _ وقد عرف منه الأدب العربي الحديث نماذج فنية راقية، لكنها رجالية فحسب _ هو الذي يرتكز في عمقه وفي بنيته على ذات المؤلف نفسه، رجلا كان أو امرأة، وعلى كشف أبعادها وخفاياها، وعلى مجريدها من لبوس المواضعات الاجتماعية وقيم الأخلاق التي من شأنها دائما إضفاء ستار كثيف دون حقيقة الذات وأغوارها. إنه، بالاتساق الكبير بين مرجعياته الخارجية، أي الواقع التاريخي الذي يمكن أن نميزه باسم العُلَم(٧) ومكوناته الفنية الداخلية يجنح للتماهي مع ذات المؤلف بصفته فردا تاريخيا هو عبارة عن منظومة من الأحداث المتصلة بالزمان والمكان والمميزة له عن غيره، فيقتصد تبعا لذلك في اللجوء إلى دواعي الخيال مستجيبا لمتطلبات واقع

الفرد التاريخي. ولعمرى، إنه من الصعب على المرأة العربية ــ في ظرفها الحالى ــ أن تخوض مثل هذه التجربة.

وتقتضى ضرورة البحث أن نبدى بعضا من الملاحظات العامة، هي في الحقيقة أقرب إلى البديهيات التي صار الباحثون يتداولونها كلما تناولوا مسائل «الجنس» في الإبداع الأدبى، خاصة منه السيرة الذاتية وبالتحديد هوية «الأنا» بصفته مؤلفاً - سارداً بطلاً، هذا الأنا نعامله الآن على أنه مذكر، وهو يتخذ - في اللغة العربية مثلا - خانة هي أقرب إلى وضع الحياد منها إلى الوسم بأحد الجنسين لولا تمييز الإسناد في النحو العربي. هذه الملاحظات نوجزها فيما يلى:

أولا: هناك ظاهرة، تفترض مبدئيا لا جنسية الأنا في السيرة الذاتية، في المستوى النظرى على الأقل، وهي تتمثل في اتخاد المرأة والرجل في مواقفهما الوجودية الأساسية؛ إذ لا يوجد أيّ فرق بين الجنسين في الوعى بالموت ـ الحقيقة الوحيدة ـ ولا في الحيرة الوجودية، ولا يوجد فرق بينهما في الوعي بالزمن وبالتاريخ وفي الإيمان بالله، أو بالقوى الغيبية بهشفة عامة ولا في التساؤل حول الغيب وحول معنى الحياة (٨) وبعبارة موجزة لا يوجد فرق بين الرجل والمرأة في كل ما يخص العوامل الإنسانية العميقة التي تكمن وراء إنشاء السيرة الذاتية للفرد.

ثانيا: مما تفسر به السيرة الذاتية تفسيرا نفسانيا أسطورة العودة إلى الرحم. إن إنشاء السيرة الذاتية فعل عودة إلى الأصل، إلى الرحم، فعل شبيه بفعل العودة إلى الزمان الأول و زمان البدايات، زمان الخلق. وترى بياتريس دييبى أن الأساطير رصيد مشترك للإنسانية، تنتمى إلى الرجال كما تنتمى إلى النساء. إنها النسيج الكبير الذى يغطى الإنسانية جمعاء، إلا أن الرجال والنساء لا يتخذون منه الثياب نفسها. كما ترى أن الأسطورة الأساسية للسيرة الذاتية هي طبعا أسطورة العودة. إلا أن المسافة التي تقطعها المرأة لتعود إلى طفولتها تبدو مختلفة عن مسافة الرجل. ولعلها مخظى بإمكانية عيش أحاسيسها الأولى بصفة مباشرة دون أن تقطع مسافة حقيقية. إن الرجل يتذكر ما مضى. أما المرأة فتجد دائما ما هو حاضر (٢٠). نقول، إذن، إن اشتراك الجنسين في

عيش هذه الأسطورة من شأنه أن يسوّى بين حظوظهما في إبداع السيرة الذاتية بل لعله أن يرجّح كفة المرأة في ذلك.

ثالثاً: في خصوص الجنس الرواتي النسائي تكاد آراء النقاد مجمع على أن الرواية النسائية تفتقر إلى البناء الحقيقي للحدث وإلى بناء السرد، وترتكز في عصقها على دفق الإحساس، وكأنها بهذا تستدعى لغة هي لغة ما قبل الحضارة، لغة أصل الوجود. إن المرأة الروائية تحوّل الحدث في أغلب الأحيان إلى حسّ. ويظهر ذلك في الحماس الدافق في أغلب الأحيان إلى حسّ. ويظهر ذلك في الحماس الدافق في مدا أن البناء الروائي ينجذب شيئا فشيئا نحو السيرة الذاتية، هذا أن البناء الروائي ينجذب شيئا فشيئا نحو السيرة الذاتية، كما كنا أشرنا إليه أعلاه. بل تلاحظ بريجيت لفار، بخصوص الكتابات النسوية عامة أنها وسيلة للارتداد إلى الاحتفال بجسد الأم، ومن هنا انتشار لغة الجسد والأحاسيس والاحتفال باللغظة على حساب بناء الجملة. كما تلاحظ نزعة جارفة إلى اللجوء إلى الطبيعة التلقائية وكأنها الطبيعة الساحرة (بمفهوم السحر والمعجزة) (١٠).

وإن القارئ لبلاحظ، لدى فدوى طوقان _ هذه المرة فى سيرة ذاتية حقيقية _ لجوءاً أسطوريا إلى الطبيعة التى أصبحت بالنسبة إليها مخلصا حقيقيا، كما أن حضور أمها، بجسدها، على قدر كبير من النصاعة، بعكس الأب.

رابعا: يحدد النقد جملة من الدوافع النفسية والاجتماعية الكامنة وراء إنشاء السيرة الذاتية، منها توضيح المواقف وتصحيح الأوضاع والشأر لظاهرة ما وشكنوى الانصياع، والامتثال لدواعى الضمير الدينى وغير ذلك. والمعروف أن الانصياع سيطر على وضع المرأة العربية طيلة تاريخها إذ إنها عاشت غالبا القهر والانغلاق والاضطهاد، أو حسب عبارة فيرجينيا وولف: «تلك الممرات المظلمة في التاريخ» هذا الوضع، صورته فدوى طوقان بكثير من الشفافية الفنية، وبكثير من النفاة والثأر كذلك في قولها:

فى هذا البيت، وبين جدرانه العالية التى تحجب كل العالم الخارجي عن جماعة الحريم الموؤودة فيه انسحقت طفولتي وصباى وجزء غير قليل من شَبابي(١١).

نضيف إلى هذا، أنه من بين مظاهر المدّ الحضارى الأوربى، فى المجتمع العربى الحركة النساوية (Féminisme) التى اجتاحت الغرب والعالم، والتى اجتهدت فى ردّ الاعتبار إلى المرأة بصفتها إنسانا يقف والرجل داخل التاريخ، ففتحت لها بذلك آفاقا رحبة. ولم تكن أسماء : كيت ميلت وفيرجينيا وولف وسيمون دبوفوار مجهولة لدى المرأة للعربية. إن كل ما سبق ذكره، من شأنه العمل على ازدهار السيرة الذاتية لدى المرأة. فلم لم يحدث ذلك إلا فى الأقل ؟

تقول فدوى طوقان:

وخرجت بنت الحياة إلى أمّها الحياة وكانت صادقة كل الصدق فطالعتها بوجه طبيعى أصيل هو الرجه الذى يصرّ المجتمع بقوانينه وتقاليده الصارمة على تزييفه، وإضفاء قناع كاذب عليه. ولم نكن بنت الحياة أنانية، أخذت وأعطت وكان العطاء قانونها في الحياة تعمل به. فقد كان جزءا لا ينفصل من طبيعتها...(١٢).

فهل خرجت المرأة العربية فعلا بواسطة سيرتها الذاتية ؟ إنه من الصعب أن نقر بذلك، إذا استثنينا قلة قليلة من الكاتبات. ورغم ذلك، فلعله يوجد من المآخذ على كتاباتهن ما يؤكد ضيق نطاق السيرة الذاتية.

وإذا كان البحث يتطلب تفسيرا لذلك، فإننا نوجز هذا التفسير في جملة من الملاحظات، لعل أولاها أننا إذا اختزلنا السيرة الذاتية _ وإن كان الاختزال مخلا _ في أنها لغة الجسد وتاريخه، ونعني بالجسد هنا لا الجسد الرمزكما يتبدّى في الرواية والشعر. وإنما الجسد الواقع المرجع، وفي أنها لغة العاطفة والطموح والآمال الشخصية الخاصة بالذات، تنشر في الناس بصفة مباشرة وعلنية، قلنا إن هذه اللغة في الحضارة العربية الإسلامية مرت عبر مفاهيم ليس من السهل على المرأة أن تخترقها أو أن تستغلها لذاتها. إن الوجه الثقافي للجسد طاغ على جانبه البيولوجي الموضوعي، ولذلك أحيط بسياج من المحرمات. واخترعت له لغة خاصة هي لغة المجاز: وإن هذا الجسد ليس مسلحا لكي يواجه كلمات الخورين، كما تقول آسيا جبار، وإن كانت تعني لغة

المستعمر الفرنسى. ولعل قولها، رغم ذلك، يوحى باحتكار الرجل حق الحديث فى الجسد. وتقول مونيك فادان (Moniqe Gadant) فى سياق الحديث عن كتابات آسيا جار:

أن يتكلم المره، أن يكتب في الجمهور باسمه، هو بالنسبة إلى المرأة اختراق مزدوج، بصفتها فردا بجريديا، والحال أنها في الواقع موضوع جميع المحرمات، إنها الكائن الذي لا ينبغي الحديث عنه ولا رؤيته، ولا معرفته، إنها نمر غيسر مرئية ...(١٣).

إن المخيال العربى الإسلامى، فى مستوى الفنّ وعلى صعيد القيم الأخلاقية، نزّل المرأة وجسدها منزلة تكاد تكون مطلقة. إنها منزلة والدّرة المكنونة، بل منزلة المرأة ـ الأسطورة التى: لم تمش ميلا ولم تركب على قَتَب

ولم تَر الشمسُ إلا دونَها الكلل

فكيف لهذه «الدرّة المكنونة» أن تخترق المحرّمات بكشفها عن ذاتها؟ وكيف لهذه المرأة _ الأسطورة أن تتبدَّى فردا اجتماعيًا تاريخيًا؟ إن الصُّدُف يأبي، أن يتشظَّى رغم جهود بعض المتميزات من الأديبات. ولقد تمتّعت فدوى طوقان في سيرتها الذاتية بقدر كبير من الشجاعة والصراحة، وبحظ وافر من الصدق والإيمان بالإنسان، ورغم ذلك يحسّ قارئها بكثير من الالتواء إذا تعلق الأمر بالحديث عن الجسد، وعن مختلف العواطف التي تعتلج داخل صدر الأنثي المتفتحة على الحياة (نوضّع الأمر هنا بالقول إن هذه الظاهرة ليست خاصة بالمجتمع العربي، فقد عاب الناقد الفرنسي سانت بوف _ مثلا _ على مدام رولان حديثها في أمور جنسية، لأنها... امرأة) ولقد صرّحت مرارا - وتصريحها يحسب لها -أنها تتعمد إغفال أجزاء من ماضيها. إلا أن ما باحت به يقى دائما محل سؤال: فمن الجليّ أنها صدّقت الحديث _ووثّقته، واستشهدت بأحداث التاريخ العامة، وكذلك بالأشخاص حواليها، إلا أن قارئها يخرج من مؤلِّفها بانطباع عامّ يلحّ عليه فيسرف في الإلحاح. إنه انطباع معالجة الكيان الشبيه بالأسطوري. إن بطلة «رحلة جبلية، رحلة صعبة ارغم

وثرق علاقتها بالواقع التاريخي تبقى مكتنفة الجوانب بعناصر النموض. ولا نقصد بالغموض هنا الغموض التاريخي الذي يحدث فجوات في علمنا بمنظومة حياة الكائن، بل الغموض الوجودي، غموض الكائن الذي يأبي مساكنة التاريخ والواقع البشرى. أيتعلق الأمر بإرادة واعية من قبل الكاتبة ذاتها، أم هو سمة أدب المرأة التي ترتد في لا وعيها إلى زمن ما قبل التاريخ وفاء لصورتها الأسطورية العتيقة؟

أما ثانية الملاحظات بخصوص غياب السيرة الذاتية النسائية، فتتعلق بوضع المرأة العربية في فنَّ الأدب. فقد درج الأدب العربي، والشعر بالخصوص، على تغييب ذات المرأة. ونعنى بهذا الكلام أن المرأة في الشعر العربي مثلث والموضوع، .. لا أحد منا ينكر أهمية الغزل في الشعر، وإن جوهر هذا الغزل حسبما نرى تعبير فني عن ميول الرجل الجنسية التي أدت به إلى اتخاذ موضوع لميوله تمثل في الم أة. وعندئذ كان جسدها _ وهذا فقط بشفاعة من الشعر _ مصدر الإلهام. وكان تاريخه وتطوره وحتى بعض خُوالجه الداطفية موضوع الفن الشعرى، وبالتالي ميدان التحديد القبسي لمفاهيم الأخلاق ومقاييس الجمال، ولكن من منظور الرجل فحسب. وبعبارة أخرى، جعل الشعر من المرأة -عروس الشعر كما كان يقال ـ «هي، مغيّبةً عن الوعي وعن التماريخ وإذا كمان الأمر على هذا النحو، فكيف لهمذه الـ اهي، الموضوع، أن تنقلب إلى اأنا، الذات الفاعلة في ذاتها أوَّلاً وفي التاريخ بعد ذلك؟ ثم كيف تستطيع أن تتوسل بلغة هي لغة الرجل أساسا فتبلغ بها هوية الذات التي طمست، أو كادت ، على مختلف المستويات. إن هذه اللغة الذكورية من شأنها من ناحية أخرى أن تخول دون قدرة المرأة على بناء قصة ذاتها، أي على البناء السردي الذي تتطلبه السيرة الذاتية. إن الذات معطى تاريخي واقعى، والسيرة الذاتية إسادة بناء لهذا المعطى. وبما أن المرأة تعيش انشطارًا بين كونها ذاتا وكونها موضوعا أراده الرجل بقيمه وفنّه، فإن ذلك كله انعكس سلبا على السيرة الذاتية. ولعل عجز المرأة العربية، أو على الأقل عزوفها عن هذا اللون من الإبداع الأدبي، أي عن بناء قصة ذاتها، نابع من عجزها عن بناء تاريخ شخصيتها. وفي المثال الذي اعتمدناه في هذا العمل

بخد أن فدوى طوقان تراكم ذاتها ولا تبنى قصة لها. فكثيرا ما تمتزج الأحداث بهذا التراكم حتى يصعب في بعض الأحيان التمييز بين ما هو ذات وما هو خارج عنها. لقد صادفت حياتها الأحداث الكبرى في فلسطين، وما هي بالأحمداث التي يمكن أن تَغفل، وإذ لست أدعو إلى أن تذوب ذات الفرد في الأحداث العامة، إذ السيرة الذاتية ليست تاريخا عاما، فإني ألاحظ _ وقد لا أكون مصيبا _ أن المؤلفة تكاد تزيح هذه الأحداث .. على ضخامتها . لفائدة ذاتها. إنها تلقى عليها ظلالا من الغموض، وتجعل منها أطرافا تخوط محورا هو ذات البطلة. فهل يرجع الأمر إلى أن إعادة بناء الأحداث العامة تستدعي البناء السردي وهو على ما بيناه بالنسبة إلى أدب المرأة؟ أم إلى أن الصعوبة لا تزال قائمة في مخــديد هوية «أنا ؛ المرأة: أهو ذات كــمـــا هو المفــروض في الكائن الإنساني أم موضوع كما صنعته الثقافة العربية، وعندئذ لم يتيسر التمييز الكافي بين البطلة _ على أنها ذات _ والأحداث الخارجية، أو العالم الخارجي بوصفه موضوعًا؟

تتعلق الملاحظة الثالثة بالمعطى الحضارى العام. فلا شك أن ازدهار السيرة الذاتية حديثا يعود إلى إرساء القيم الليبرالية في الغرب. ومنها بالأساس قيم حرية الفرد واستقلاله عن جميع أوجه القسر ومؤسساته. الفردية، إذن، ظاهرة غربية ترجع كل أنواع النشاط إلى الإنسان ذاته. أما في المجتمع العربي، فإنه رغم تسرب كثير من قيم الحضارة الحديثة، ومنها بالأساس الوجه الميبرالي، بقيت قيم ذوبان الفرد في الجموعة أو في الذات الإلهية مترسخة في وجدان الأفراد وبما أن السيرة الذاتية قائمة على الفردية، وعلى امتلاك الفرد لكل مقوماته الإنسانية بصفة مستقلة عن المجموعة، فإنها تبقى - لدى المرأة بصفة خاصة - مرتهنة بوضعها، بصفتها فردا غير مستقل، فردا لم يرتق بعد إلى مستوى المواطنة، سواء تعلق الأمر بما يسمى المجتمع المدني، مشروع المجتمع العربي الذي لما يكتمل، أو تعلق بالمنظومة القيمية التي لا تزال على قدر كبير من المحافظة. نحن نستعبذ بالله من كلمة «أنا» ولا

يقول «أنا» إلا الشيطان. إن لهذا دلالته العميقة في مدى تشكيل ملامح الفرد المواطن. بل تتساءل آسيا جبار باستنكار بما مفاده:

كيف أقول وأنا، بما أن هذا قد يعنى الاستهانة بالقواعد الأمهات التي تشد مسيرة الفرد إلى الخضوع الجماعي؟(١٤)

أود أن أشير كذلك إلى عامل آخر. ولو في شكل تساؤل: إن السيرة الذاتية تبقى في نهاية الأمر جزءا من التاريخ، وإن كان على خصوصية شديدة ومعقدة، فهل يعود فقر السيرة الذاتية النسائية إلى فقر في تاريخ المرأة العربية، بما أنها كانت وربما لا تزال مقصاة عن الفعل الذي مخقق به ذاتها؟ لعل المبدعين من الرجال الذين كتبوا سيرهم الذاتية كانوا بشعرون بأنهم فعلوا، وبأنهم فاعلون في التاريخ فكانت طوقان في سيرتها الذاتية يتجلّى بحق في رواية قصة شعرها؛ إذ إن هذا الشعر كان بمثابة الحدث الذي ملا كيانها، وإن قارئها ليدرك أنها بالشعر تسعى إلى تحقيق ذاتها. أفكانت قارئها ليدرك أنها بالشعر تسعى إلى تحقيق ذاتها. أفكانت التاريخ؟ خصوصا إذا اعتبرنا معاناتها غير الشعرية (في علاقتها بالجتمع) في سبيل تحقيق حدثها الشعرية (في التساؤل يرفد سابقه في مسألة الفعل في التاريخ.

وفى الختام أقول: إن هذا البحث تناول بإيجاز ظاهرة السيرة الذاتية انطلاقا من فعل الكتابة، أى من جهة المبدعة البائة، ويبقى التساؤل مشروعا حول جانب المتلقى: أى كيف يتلقى القارئ العربي _ رجلا كان أو امرأة _ النص السيرذاتي النسائي ؟

هوامش:

٦ _ فيليب لوجون: المصدر المذكور، ص١٤، وما بعدها .

٧ _ نقصد هنا: المؤلف صاحب السيرة الذاتية .

مـ انظر بهـذا الصدد مـقـال Yvonne Pelle` Doue`la في الموسوعة
 العالمية:

Encyclopcedia Universalis. "Art: Femme".

Bèatrice Didier, L'écriture Femme

P.U.F. 1981. p. 258

Brigitte Legons.

Encyclopoedia Universalis, Art:Femme

١١ ـ فدوى طوقان: رحلة جبلية. رحلة صعبة ـ عمان، ١٩٨٥، ص ٤٠ .

١٢ _ المصدر السابق ، ص ١٣٩ .

Peuples Mêditerranneens, no. 48, 49, p. 94 _ \r

١٤ _ المرجع السابق ص ٩٨، ٩٩ .

١ ـ فى كتابات جورج لوكاتش بالخصوص، وفى أدبيات الماركسية بصفة
 عائة.

Philippe Lejeune, Le Pacte Autobiographique. Paris: _ Y Seuil. 1975. Georges May. l'Autobiographie.

(وقد عربه محمد القاضى وعبد الله صولة - بيت الحكمة - تونس (1997)

س. يوجز جابر عصفور ظواهر التداخل الشديد بين الرواية والسيرة الذاتية فى
 فكرة: الحدود المرنة التى تسم السيرة الذاتية فتمكنها من ملامسة أشكال
 التعبير الفئى الأخرى. انظر مجلة العربى عدد ٤٧٠ ـ لسنه ١٩٩٨

٤ ـ انظر جورج ماى _ المصدر المذكور، خاصة الفصلين الأول والثانى.

٥ _ يقول عفيف فراج:

وإن صلة الرحم لا تنقطع بين الكاتبات وبطلاتهن. وعنصر السيرة الذاتية سافر الحضور والغناء الوجداني الرومتيكي دائم الدفق، وبقمة المضوء مركزة على شخصية الكاتبة البطلة بينما تبقى الخلفية الاجتماعية الواقعية غارقة في الظل.».

(الفكر العربي المعاصر، عدد ٢٤ ـ ١٩٨٥، ص ١٤٧ .



تداخلات النصوص والاسترسال الرو ائى تقاطعات رواية السيرة الذاتية ورواية الاغتراب

أحمد درويش*

مرز تحقیقات کامیویر/علوی سازی

في بعض الأحيان.

هنالك علاقة ظاهرة لا تخطئها العين بين فن الرواية في الأدب العربي وظاهرة الجنوح إلى الحديث عن السيرة الذاتية، باعتبار سيرة كل إنسان في ذاتها رواية يعلم الكاتب نفسه تفاصيلها قبل الشروع في تناول القلم، أكثر من معرفته بتفاصيل أية رواية خيالية أخرى، أو كما كان يقول جونسون: وإن حياة الإنسان يمكن أن تكتب على أفضل طريقة من خلاله هو، وإن كانت هذه المقولة في ذاتها قد تعرضت لكثير من النقاش على يد أندريه موروا ورفاقه من مؤسسي أصول فن كتابة السير الذاتية وتشابكاتها الروائية (١).

ويساند هذه الظاهرة في تاريخ الأدب العربي ظاهرة موازية هي جنوح كثير من روايات الاغتراب إلى منابع السيرة الذاتية لإثراء المادة الخام بمعطياتها في عملية تبدو وكأنها عودة للجذور من خلال اشتداد البعد المكاني الذي قد يثير

من ناحية أخرى، قد تركتا بصماتهما لا على مسار تاريخ الرواية العربية فحسب، بل على مسار استخدام التقنيات فى الجنس الروائى الوليد نسبيا فى ذلك الأدب، وعلى مفهوم مناطق التمايز أو التداخل بينه وبين أجناس نثرية أخرى مثل جنس السيرة الذاتية نفسه، وجنس التاريخ، والمقالة والتقرير الصحفى، فضلا عن ملامسة شواطئ أجناس أخرى كالشعر

مخاوف انقطاع الصلة مع هذه الجذور، أو انقطاع المرجعية

التي يستند إليها الكيان الإنساني في تماسكه واستمرار

إن هاتين الظاهرتين من ناحية، ومناطق التقاطع بينهما

لقد بدأ التقارب بين السيرة الذاتية والرواية والاغتراب من المحاولات الأولى شبه الروائية التي عرفها القرن التاسع عشر، سواء اتخذت شكل القصص على لسان المتكلم الأول صراحة كما كان الشأن مع رفاعة الطهطاوى وغيره من رواد

* أستاذ النقد الأدبي والأدب المقارن، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة.

الحوار الحضارى مع الآخر، أو اتخذت شكلا يلتمس الطريق إلى الجمع بين هذه الظواهر كما حدث في كتاب (علم الدين) لعلى مبارك، الذي حاول من خلاله أن يوارى من الصوت الصريح للمتحدث الأول في السيرة الذاتية، كما فعل رفاعة _ إلى صوت موارب، يوهم بالحديث عن السيرة الغيرية من خلال إشارته إلى بطل يحمل أولا رمز الاسم الآدمى العام اهيان بن بيان، ثم يتم تخصيصه في صورة اسم شيخ عالم أزهرى هو اعلم الدين، وعندما نقترب منه تجده ليس شيئا آخر سوى اسم بطل السيرة الذاتية الروائية نفسه اعلى مبارك، وحيث تأخذ الشخصية المستعارة منه الحرفين الأولين من اسمه والحرف الأولى من اسم أبيه وتضيفهما إلى اللدين، الذي لا يخفى موقعه الرئيس في الحوار الحضارى مع الآخر.

وإذا كانت هذه المحاولة المبكرة الروائية تلبس مسوح السيرة الذاتية، فإنها سوف تتخذ من الاغتراب موضعا لحركتها مع أن نقطة انطلاقها كانت من إحدى مطابع القاهرة المحروسة حيث يلتقى مستشرق إنجليزى يهتم بطباعة قاموس عربى بالشيخ الأزهرى علم الدين مصحح القاموس، وحيث يقودهما الحوار الحضارى حول الشرق والغرب إلى دعوة المستشرق للشيخ لكى يزور موطن الحضارة الأوربية، ويكون دليله الذى يطلعه على أسرارها ويحاوره حول فوائدها هو الاطلاع والحوار الذى يستغرق مائة وخصساً وعشرين مسامرة تحتل نحو ألف وخمسمائة صفحة وتقع فى أربعة أجزاء فى كتاب (علم الدين) (٢). ولكن اللافت للنظر أن المستشرق الإنجليزى الذى يوجه دعوته لعلم الدين لزيارة أغرنسا فتستغرقه الرحلة كلها هناك، وكأن الطهطاوى فى (تخليص الإبريز).

أما الأفق الحضارى الذى تميزت به هذه الضفيرة الشلاثية «الذاتية - الروائية - المغتربة» فقد كان شديد الاتساع، تعكس أبعاده بعض عناوين المسامرات مثل «السفر والزواج، والسكة الحديدية، والموالد والأعياد، والحانات واللوكاندات والنساء والملاحة والتعليم والقهوة والحشيش والمصرى الغريب ودود القز وبلاد منغاميا والجيولوجيا والزراعة. إلخ»، وهو أفق واسع حاولت أن تسيطر عليه نظرة أديب كان يحمل بذور كاتب روائى كبير لولا أن شغلته

الحياة السياسية والتعليمية في مصر القرن التاسع عشر (٣) و ولسوف يتخصص هذا الأفق في الكتابات الروائية التي سوف يشهدها القرن العشرون، والتي سوف يدور معظمها حول تجربة فرد شرقي مسافر أو منبعث إلى أوروبا وعلاقته بآحاد من الأوروبيين يغلب أن تمثل المرأة الجميلة القطب الرئيسي فيهم، وأن يكون لتجربة الجسد نصيب وافر من هذه العلاقات.

لكن هذه التجربة متحمل أيضا بداية ظاهرة تعبيرية، سوف تتكرر في الأعمال الروائية التي تنتمي إلى هذا اللون وهي ظاهرة الشررارة، بالمفهوم الروائي، والخروج إلى مجال الاسترسال، مع تعدد الدوافع والأشكال. ولقد كان الدافع في علم الدين - التي كانت في طور تجربة الشكل الروائي - هو إشباع النزعة التعليمية التي شكلت هدفا أساسيا، وفي هذا الإطار كانت صفحات كاملة من المعلومات حول الزراعة أو الملاحة أو الجيولوجيا، تبعا للموقف الذي تثيره المسامرة المطروحة.

إن اتصال الرواية بالسيرة الذاتية والاغتراب وما ينتج عن ذلك من بروز نزعة حوار «الأنا» مع «الآخر» ومحاولة رؤية الذات من بعيد، سيشكل علامة بارزة في عدد غير قليل من الأعمال الروائية المهمة على مدى أكثر من ثلاثة أرباع قرن قطعتها الروائية المهمة على مدى أكثر من ثلاثة أرباع على تسميته بالأعمال الروائية بالمعنى الخالص، ويندرج في هذا الإطار على سبيل المثال لا الحصر (زينب) محمد حسين هذا الإطار على سبيل المثال لا الحصر (زينب) محمد حسين الشرق) لتوفيق الحكيم ١٩٣٨، (الأيام) لطه حسين - الجزء الشرق) لتوفيق الحكيم ١٩٣٨، (الأيام) لطه حسين - الجزء اللاتيني السهيل إدريس ١٩٥٤، و (موسم الهجرة الى الشمال) للطيب صالح ١٩٦٥، (الحب في المنفي) لبهاء طاهر ١٩٩٥،

وقد يكون للارتباط بين التجربة الروائية الناضجة الأولى عند هيكل وهذين العنصرين، أثر في شهوع نموذج «الاحتذاء» ومعالجة بعض هموم الذات والجماعة من خلال مسار أصبح مطروقا وآمنا إلى حد ما. ولقد أعطى هيكل بوضوح ارتباط روايته بالغرب دافعا ومكانا للميلاد، حيث كتب في مقدمة الرواية:

كنت فى باريس طالب علم يوم بدأت أكتبها، وكنت ما أفتاً أعيد أمام نفسى ذكرى ما خلفت فى مسسر مما لا تقع عينى هناك على مشله فيعاودنى للوطن حنين فيه عذوبة لذاعة لا تخلو من حنان ولا تخلو من لوعة، وكنت ولوعا يومثد بالأدب الفرنسى أشد ولع واختلط فى نفسى ولمى بهذا الأدب الجديد عندى بحنينى العظيم إلى وطنى، وكان من ذلك أن قمت بتصوير ما فى النفس من ذكريات لأماكن ووحدات وصور مصرية، بعد محاولات غير كثيرة انطلقت أكتب وزينب، (٤).

وإذا كان هيكل قد أعلن عن الربط الواضع بين عنصرى الغربة والرواية فإن ناقديه يكادون يجمعون على الربط بين هذه الرواية والسيرة الذاتية حيث تعكس شخصية «حامد» وهى الشخصية الرئيسية في الرواية رغم إيهام العنوان، تعكس ملامح المؤلف في صباه في سهول الريف المصرى الخضراء

وقد لوحظ أن هيكل كان متأثرا في هذه التجربة الروائية الرائدة بالبناء الفنى لرواية جان جاك روسو، التي تحمل عنوان «جولي» أو «هلويز الجديدة» (٥).

ولاشك أن مناخ الاغتسراب الذى ولدت الرواية فى إطاره، أتاح فرصة للتعبير عن مضامين ربما كان التعبير عنها محفوفا بقدر أكبر من الصعوبة خارج إطار هذا المناخ، ذلك أن تجربة التعبير عن عواطف الحب ونثراء لم تكن لها قوة التعبير نفسها عن هذه التجربة وشعراء. وفى الوقت الذى كان من المألوف عدم الربط الحتمى بين ضمير المتكلم الأول عند الشاعر وشخصية بطل قصيلته، فإن ذلك الربط أكثر قوة فى الخطاب النثرى. وانطلاقا من ذلك التصور فلقد كان من غير الميسور على شخصية تحلم بمستقبل سياسى اجتماعى مرموق مثل هيكل أن يكتب وثيقة نثرية يستشف منها أنه بطل تجربة أو مغامرة عاطفية، لكن جو والاغتراب، دون شك سمح بتمرير المسودة الأولى للتجربة التى جاءت دون توقيع صريح فى البداية، ثم نسبها هيكل إلى نفسه، وكسر الحاجز النفسى بين الوثيقة النثرية والاعتراف العاطفى، ولعل ذلك كان الممهد لآخرين لأن يكتبوا روايات السيرة ولعل ذلك كان الممهد لآخرين لأن يكتبوا روايات السيرة

الذاتية على الإيقاع نفسه كما حدث مع العقاد والمازني وطه حسين والحكيم.

إن نزعة الاسترسال أو «الشرثرة» الروائية التي رأينا بدايتها تولد مع على مسارك في (علم الدين) تحت دوافع النزعة التعليمية، سوف نرى بعض مظاهرها تتجسد هنا في (زينب) تحت دوافع أخرى، كان من بينها اقتداء نموذج جان جاك روسو في (هلويز الجديدة) من خلال إقامة الهيكل الفني للرواية على أساس وتمجيد الطبيعة، وتقنية الرسائل المتبادلة بين العاشقين، وقد قاده ذلك إلى إفراد كثير من الصفحات المستقلة حول هذين المحورين. وإذا كان محور تمجيد الطبيعة بمكن الدفاع عن الاسترسال فيه، كما صنع يحيى حقى، بالقول بأن «الطبيعة في قصة هيكل ليست عنصرا ثانويا كل عمله أن يعكس مشاعر أشخاصها، بل هي عنصر قائم بذاته يلعب فيها الدور الأول، (٦)، فإن الاسترسال في الرسائل يصعب الدفاع عنه لأن «عزيزة» أحد طرفي المراسلة، كانت يصعب الدفاع عنه لأن «عزيزة» أحد طرفي المراسلة، كانت بالقراءة والكتابة.

وإذا كان مناخ الحوار العاطفي من ناحية، وقصر باع أحد المتحاورين من ناحية أخرى قد حد من التضخم الكمي لظاهرة الشرثرة الروائية، عند هيكل في رواية (زينب)، فإن انتقال الحوار إلى دائرة الحوار الفكري والحضاري والثقافي وارتفاع مستوى المتحاورين قد فتح الباب على مصراعيه في رواية توفيق الحكيم (عصفور من الشرق)، لتحتل الحوارات والتأملات رقعة واسعة تكاد تخل أحيانا بحبكة البنية الروائية للأحداث. إن (عصفور من الشرق) قد تلتقي في نواتها الأولى مع (زينب) في أن كلا منهما تعكس مشاعر الشاب الشرقي الذاهب إلى الغرب وإلى فرنسا خاصة في بعثة دراسية والمعبر عن مشاعره في هذه الفترة حيال الأنوثة والوطن البعيد، ولكن هيكل كان يتخذ من موطن «الاغتراب،مكانا لإطلاق التأمل والحوار، على حين اتخذ الحكيم موطن الاغتراب مسرحا للحوار، ودعا إلى المشاركة فيه أطرافا ينتمون إلى حضارة الآخر. ومن هنا فإن حواريات الحكّيم هنا مع انطلاقها من نواة قريبة إلى هيكل، تنتمي إلى أفق قريب من على مبارك في (علم الدين). إن هيكل أراد أن يرى الوطن من بعيد، على حين أراد الحكيم أن يرى الذات من بعيد وأن

يعيد تقليب المسلمات في ضوء حوارات. وربما لم يكن الطريق ممهدا أمامها إلا من خلال «مناخ الاغتراب» وإذا كان هذا المناخ قد أتاح لهيكل من خلال رواية السيرة الذاتية أن يثير قضية «الحبّ، فإن هذا المناخ قد أتاح للحكيم أن يثير جانبا من الحوار حول قضايا مثل رؤية الشرق والغرب لقضية الأديان، وها هو محسن يطرح على محاوره الروسي مسيو إيفان سؤالاً:

أليست روسيا الآن جنة الفقراء؟

فأجابه الرجل كالمخاطب لنفسه:

أتظن؟ إن جنة الفقراء لن تكون على هذه

وصمت الرجل قليلا، ثم قيام إلى زجاجية «الفودكا» فتناول منها جرعة وهو يقول:

_ أنت أيضا ممن يعتقدون في هذه الخرافة: جنة الفقراء؟!

_ إنى فكرت في أمرها كثيرا، ومن ذا الذي لم يفكر فيها؟ تلك مشكلة الدنيا التي لم تحل:

الوجود أغنياء وفقراء سعداء وتعساء على هذه

من أجل هذه المشكلة وحمدها ظهرت الرسل

_ يامسيو (إيفان) .. لست أرى رأيك في أن المشكلة لم مخل! إن الأنبياء قد جاءوا من السماء بخير الحلول!..

فتفكر الرجل قليلا، ثم قال كالمخاطب لنفسه:

_ أنبياؤكم أنت؟! نعم هذا من الجائز! إن أنبياء الشرق قد فهموا أن المساواة لا يمكن أن تقوم على هذه الأرض، وأنه ليس في مقدورهم تقسيم مملكة الأرض، بين الأغنياء والفقراء، فأدخلوا في القسمة (مملكة السماء، وجعلوا أساس التوزيع بين الناس «الأرض والسماء»، فمن حرم الحظ

في جنة الأرض فحقه محفوظ في جنة السماء... ولكن الغرب أراد هو أيضا أن يكون له أنبياؤه الذين يعالجون المشكلة على ضوء جديد. وكان هذا الضوء منبعثا من باطن الأرض، لا يأتي من أعالي السماء، هو ضوء العلم الحديث _ فجاء (نبينا) ماركس، ومعه (إنجيله) الأرضى: «رأس المال» وأراد أن يحقق العدل على هذه الأرض فقمم الأرض وحدها بين الناس ودنس

ويستمر الحوار في هذه القضية الفكرية بين محسن وإيفان، عن المسيحية والماركسية والإسلام والفاشية، وعيسى ومحمد والفقراء والأغنياء^(٧).

ولا يلبث بعـد قليل أن يعـود إلى مـشكـلة النبـوة في الغرب من خلال الحديث عن «أنبياء الخيال»: توماس مور وكامبانيلا وموريلي وكابيه، مشيرا إلى مؤلفاتهم في حواره مع الروسي، عابرا إلى استدعاء صورة السيدة زينب «ومعجزات الحبة عندها» (٨). وعندما يفتح عينيه ذات يوم فيكتشف أن خيال المتعة القوية التي كانت تربطه مع صديقته والتي ظن أنها من القوة بحيث لا تنقطع ثم اكتشف أنها أوهى من الحرير، يستدعى قصة الإله الهندي ماهادوفا الأرض؛ . وإحراق الراقصة لجسدها معه عندما بدا لها أنه ميت.

وقد يتحول الاسترسال أو الثرثرة الروائية في (عصفور من الشرق) إلى استدعاء معلومات والقاء دروس وتحليل قضايا، مثل هذه الصفحات الثماني (٩) المتتالية التي قدمها حول التحليل الموسيقي وخصائص السيمفونيات عند فاجنر وبتهوفن، وينقل صفحات من وصية بيتهوفن إلى شقيقيه كارل وجوهان حول إصابته بالصمم.

وقد يبلغ الحوار الثنائي بين محسن وإيفان حدا مفرطا في الطول لدرجة يكاد ينسى معها القارئ أنه بين صفحات عمل روائي خلفيته حوار الحضارات، ويظن أنه يقرأ عملا فكريا في حوار الحضارات يرتدى مسحة روائية. إن أربع عشرة صفحة (١٠) كاملة يدور فيها الحوار بين محسن وإيفان حول القوة المعنوية التي تخاول الأديان القديمة والحضارات الحديثة

أن تغرسها في قلوب أبنائها كل بطريقته، وتمتلئ هذه الصفحات بأقوال عيسي المسيح ومواقف من غزوة بدر والنظام الرأسمالي للكنيسة ودور رجال الدين المسيحيين والمسلمين في انهبار مملكة السماء، والفرق بين النظرة التكاملية للحضارات القديمة في آسيا وأفريقيا والنظرة الأنانية للحضارة الأوروبية، الفتاة الشقراء التي نتجت عن تزاوج الحضارات القديمة _ ودور آدم سميث في تفتيت الحضارة الحديثة لقدرات الإنسان، ووجهة نظر الفيلسوف هكسلي في أوروبا الحديثة، ورداءة الأدب الحديث الذي أصبح يتم تعاطيه كالسجائر والأفيون، وخطر اكتساب الدهماء للثقافة السطحية، وتاريخ أوروبا المظلم في إعدام العلماء ومحاكم التفتيش، وحوار الشاعر (كوكتو) والفيلسوف (جاك مارتيان، حول الدين ودلالته على سطحية الادعاءات الروحية المعاصرة. ولاشك أن أسلوب الحكيم في تناول هذه القـضـايا يمتـاز بالسلاسة والعمق وأن ما يرد من آراء على لسان محسن وإيفان يتفق مع البنية العامة للشخصية على النحو الذي يتم التمهيد له والنصو به منذ بدايات الرواية. لكن التساؤلات المثارة تتصل بمدي تحمل الشجرة الروائية لهذه الأغصان المتهدلة في بعض الأحايين، ومدى الخسارة التي تلحق بهذه الشجرة لو أنه تم الاستغناء عن هذه الأغصان، وتخويلها إلى شجرة فكرية أخرى ربما كانت لها ثمارها الأخرى المغايرة وظلالها المختلفة.

إن رواية (الحب في المنفي) لبهاء طاهر، تدور في الأفق نفسه الذي تنتمي إليه روايات الاغتراب الممروج بالسيرة الذاتية، ودلالة الاغتراب قد تطل من خلال عناوين روايات أخرى عبر مجديد الزاوية المكانية المغايرة، ووجود رمز إرادة للحركة إليها، كما حدث في (عصفور من الشرق) حيث يتحدد مع الشرق نقيضه المرتبط به وهو «الغرب» موطن الاغتراب. ومع العصفور رمز الحركة الإرادية السريعة التي تطفو فوق معوقات المكان، وكما حدث في (موسم الهجرة إلى الشمال) للطيب صالح، حيث يشير «الشمال» هذه المرة ألى المصب المقابل لمنبع الجنوب، وتشيير «الهجرة» إلى الحركة الإرادية في السعى نحو الاغتراب، وقد مخمل عناوين بعض روايات الاغتراب، وصفا محايدا للمكان الجديد، مجرد

تحديد جغرافي له، دون ربطه بنقيضه الملازم، ودون إشارة لوسائل الحركة إليه ولا للشعور المرتبط بالحركة، وهذا هو الذي يحمله عنوان رواية مثل (الحي اللاتيني) لسهيل إدريس، وقد تشير بعض عناوين هذا اللون من الروايات إلى منطقة «المنبع، وحدها مع دوران معظم أحداثها في منطقة المصب، كما هو الشأن في رواية (قنديل أم هاشم) ليحيى حقى التي يكتفي عنوانها بهذه الإشارة الجغرافية المكانية دون إشارة إلى دوافع الحركة أو وسائلها أو مذاقها.

أما (الحب في المنفى) فتشير كلمات العنوان فيها إلى معطيات أكثر تحديدا، فمكان الاغتراب هو المنفى بما تخمل الكلمة من نفى شوق «العصفور» أو سعى «الهجرة» أو الانبهار بالحى اللاتينى أو الانجذاب إلى «أم هاشم»، ويظل «المنفى» رمزا للإذعان لقرار رحيل يأتى من خارج الذات، وهو فى الوقت ذاته رمز لتقطيع الأواصر مع الشرائح الملاصقة القريبة من النفس أو الجسد. لكن كلمة «الحب» فى العنوان تأتى لكى تقدم توازنا مع حدث الإذعان وتقطيع الأواصر، فليس الحب إذعانا أو هو على الأقل ليس إذعانا لأوامر تأتى مضض؛ وذلك كله لأنه فى نهاية المطاف ليس تقطيع أوصال بقدر ما هو تجميع وشائج. ولعل التقاء هذه المعطيات المتناقضة فى إطار عنوان واحد هو الذى يعطى هذا العنوان مذاقا متميزا.

وإذا كان عنوان الرواية قد نسج هذا التوازن بين المنفى والحب، وهو فى الوقت ذاته توازن بين البعد والقرب، فإن مناخها العام قد مكنها من اختيار موقع خاص على شبكة روايات الاغتراب والسيرة الذاتية، كانت معظم الروايات السابقة يحتل أفرادها موقع المبعوثين الشباب والذين يتجهون إلى وسط أوروباه؛ فرنسا غالبا وإنجلترا أحيانا، وينجذبون من خلال حميا الشباب إلى المرأة الفاتنة الشقراء ومن خلالها إلى الحضارة، ويظل هاجس الجنس يداهمهم ويداهمونه ويعبرون عنه بدرجات مختلفة من الصراحة ومن وراثه تأتى بعض حوارات الحضارة. لكننا هنا فى وضع يختلف فى كثير من الزوايا، ليس البطل مبعونا، وليس شابا، وليس المكان وسط أوروبا وليس المطرف الآخر الفائنة الشقراء وحدها، وليس

الجنس هو الهاجس الرئيسي وحده مناهما ومداهما، والصفحة الأولى من الرواية تشف عن هذا المناخ كله جملة واحدة:

انتهيتها اشتهاء عاجزا كخوف الدنس بالمحارم. كانت صغيرة وجميلة، وكنت عجوزا وأبا مطلقا، لم يطرأ على بالى الحب ولم أفعل شيئا لأعبر عن اشتهائى. لكنها قالت لى فيما بعد: كمان يطل من عينيك. كنت قاهريا، طردته مدينته للغربة فى الشمال. وكانت هى مثلى، أجنبية فى ذلك البلد، لكنها أوروبية. وبجواز سفرها تعتبر أوروبا كلها مدينتها. ولما التقينا بالمصادفة فى تلك المدينة (ن) التى قيدنى فيها العمل صرنا صديقين.

إن هذه الصداقة سوف تتحول فيما بعد إلى لون من الاشتهاء والحب، وسوف تلغى الكثير من الفوارق الفاصلة بين العجوز المطلق والصخيرة الجميلة والقاهرى المنفى والأوربية المتجولة، ولكن سوف تظل طبيعة الحوار بينهما مختلفة عن طبيعة حوار البؤرة والطرف في كثير من الأعمال السابقة.

إن الحوار هنا أقرب إلى حوار طرفين يلتقيان فى زاوية بعيدة عن البؤرة، ومن هنا فإنهما معا ينجوان من حتمية الانجذاب والانبهار ويستطيعان معا أن يكونا متأملين فى حياد لما تسببه البؤرة لأطرافها، وهما يلتقيان فى مكان لا يمثل فى ذاته نقطة انبهار ولا نقطة عداء كما كانت تمثل باريس أو لندن بالنسبة إلى الأعمال السابقة، بل إن حياد المكان يصل إلى درجة الصفر عندما لا تخدد له الرواية اسما، ويكتفى بأن يطلق عليه حرف (ن). ونحن، إذن، هنا فى الطرف المقابل من حيث قوة جذب المكان لعنوان مثل «الحى اللاتينى».

وكما تؤدى طبيعة المكان، ومن قبلها طبيعة العمر عند البطلين إلى تلوين آفاق الرواية بدرجة حيادية من الضوء يسهل معها رؤية كثير من الأشياء في حجمها الطبيعي، تؤدى طبيعة عمل البطل الصحفي إلى تكوين الحوار والسرد

بلون خاص، يختلف عما كان عليه الحال في البطل (طالب البعشة، أو الفنان أو المفكر... إلخ. لكن هذا الاختلاف لا يخرج الحوار والسرد عن الظاهرة العامة التي رصدناها في هذا اللون من الروايات بصفة عامة، وهي ظاهرة الثرثرة الروائية أو الاسترسال. ولابد من الإشارة هنا إلى أن التقاط بعض ظواهر الاسترسال في بناء الشخصية أو الحدث هنا أو هناك، لا يعني أننا نعتقد أن مسار الرواية ينبغي أن يكون خاليا من النتوء أو التعرج والامتداد. لكننا نفرق بين امتداد يعد طبيعيا لإحدى الخلايا الحيمة في بناء الرواية، ويؤدى بتره أو اختزاله إلى الإحساس بنقص واضطراب في بناء هذه الخلية كما هو الشأن في كثير من الأعمال الروائية الكبيرة في الآداب العالمية، ومن بينها كثير من روايات نجيب محفوظ في الأدب العربي، وامتداد قد يكون مفيدا في ذاته، وذا قيمة فكرية أو أدبية أو إنسانية، وعاملا مهما في إضاءة بعض جوانب الحدث بل بعض أبعاد الشخصية في ذاتها، ولكنه يمقى بالنسبة إلى الخلية الروائية نتوءا ملصقا من الخارج، يمكن أن يتم عزله عن الشخصية أو عزل الشخصية عنه مع احتفاظ كل منهما بقيمته الذاتية فكرية وأدبية، ولكن دون الالتحام في بعض الأحيان يكون محكما، ويكون الالتصاق بالأكثر مهارة في الصناعة.

فى هذا الإطار تبدو الشرارة الروائية أو الاسترسال فى (الحب فى المنفى) متوائمة مع طبيعة عمل البطل الصحفية وتبدو فى مجملها منتمية إلى هذا المجال من تقارير كاملة تضاف، أو مقالات يقتبس منها أو مقابلات تسجل. والمؤلف نفسه يعلن هذا فى وضوح فى كلمة الرواية الختامية حين يوضح أنه:

فى الفصل الأول: قصة تعذيب بيدرو إيبانيز ومصرع شقيقه فريدى فى شيلى، الاسمان حقيقيان والوقائع حقيقية مع شئ من التصرف.

فى الفصل السادس: شهادة الممرضة النرويجية عما حدث فى عين الحلوة شهادة حقيقية، وهى مزيج من أقوال منشورة وحوار شخصى أجراه المؤلف معها.

فى الفصل العاشر: المقال المنسوب إلى برنارد الشخصية الروائية نص لمقال حقيقي.

وفى الفصل الأخير: شهادة الصحفى الأمريكي رالف حقيقية، الاسم الحقيقي والوقائع حقيقية.

وهذا توضيح جيد من المؤلف، وهنالك تقارير أخرى ومقالات ومقابلات تزدحم بها صفحات الرسالة ذات الحجم العادى، مثل حوار الناصريين والشيوعيين ومذبحة ديسر ياسين ومقالات الصحف العربية عن صابرا وشاتيلا، والانتقام لضرب سفير إسرائيل في لندن وموقف قوات الكتائب وقوات سعاحداد.. إلخ.

وواضح أن طبيعة الاسترسال أو الاقتباس تتصل بالعمل الصحفى وبالمهمة التي ينشغل بها البطل والكاتب، وأن الاقتباسات التي تبدو بالنسبة إليه هو بطلا للسيرة أو لرواية السيرة ذات أهمية قصوى في توضيح الموقف أو مسار الأحداث، ولكنها قد لا تبدو بالقدر نفسه من الأهمية لدى القارئ المتلقى الذي قد يحس أحيانا بأن المؤلف يحمل جانبا من العبء بالنبابة عنه، ويكلفه مهمة التطواف على حقوب من الزهر الحلو والمر ليجرب طريقة امتصاص رحيقها بنفسه واستخلاص عناصرها قبل العودة إلى المائدة التي تختزل من خلالها الرواية شريحة طويلة من العمر في صفحات معدودة، وقد لا يلاحظ المؤلف، أي مؤلف، الأثر المحتمل على مزاج الملتقى من ذلك الانتقال المتكرر والمفاجئ أحيانا بين الملتقى من ذلك الانتقال المتكرر والمفاجئ أحيانا بين

مجموعة من المناخات ذات الدرجات الحرارية المتفاوتة: بعضها ينتمى إلى عالم خاص هو العالم الروائي الذي يتمتع بمقاييس خاصة تختلف من رواية إلى رواية في التحديد الضمني غير المصرح به لمعنى الزمان ومعنى المكان ومعنى أبعاد الشخصية، وهي معان لا تتفق بالتأكيد مع الأبعاد الخارجية الواقعية، وإن لم تكن بالضرورة متناقضة. وهي أبعاد تختلف حتى لدى المؤلف الواحد من عمل روائي إلى آخر، تبعا لحجم ودرجة تقصير أو تخديب أو استطالة أو استدارة المرآة التي يضعها المؤلف أمام القارئ.

ومن هنا، فإن الخروج المفاجئ أو المتكرر أو الطويل، قد يحدث لونا من التشويش على شاشة التلقى بين العوالم التى ينتمى إليها كل من «محسن» و «سوزى» و«بيتهوفن» و«هكسلى» أو «إبراهيم» و «بريجيت» و «إيريل شارون» و«سعد حداد».

ولابد أن يقود ذلك إلى التساؤل في نهاية المطاف حول المجاه وتداخل الأجناس، الذي يشسيع في النص الأدبى المعاصر، سواء بين الأجناس التي تنتمي إلى عالم الشعر من ناحية، وتلك التي لا تتقيد بالإيقاع من ناحية ثانية، أو ذلك التداخل حتى في داخل الدائرة الواحدة ، وهل يقتصر طرح التساؤل في مثل هذا اللون، على علاقاته بقوانين «الإرسال» المتعارف عليها أو المبتكرة أم أن التساؤل أيضاً ينبغي أن يمتد إلى قانون «التلقي» ومدى استيعاب الذائقة السائدة لدرجات التداخل المختلفة؟

هوامش:

- (١) أندريه موروا، فن التواجم والسيو الذاتية، ترجمة أحمد درويش، المجلس
 الأعلى للثقافة، القاهرة ١٩٩٩.
- (۲) انظر دراسة تفصيلية حول الوعى بالآخر في علم الدين، في كتابنا تقنيات الفن القصصي، دار غريب، القاهرة ۱۹۹۸.
- Louca Anowar. Voyageurs et ecrivans egyptiens en (7) France au XIX siecle, p.88 et suivantes.
 - (٤) رواية زيسب، طبعة دار المعارف، ١٩٧٤، ص ١٠.

- (٥) انظر دراسة حبول هذا الموضوع في كتابنا الأدب المقارن، النظرية والتطبيق، القاهرة، الزهراء - ١٩٨٥.
 - (٦) يحيى حفى، فجر القصة المصرية، القاهرة ١٩٧٥، ص ٩٤٠.
 - (٧) انظر عصفور من الشرق، صفحات ٨٦، ٨٧، ٨٨، ٩٠. ٩٠
 - (A) نفسه، ۲۰۲ _ ۲۰۴.
 - (۹) نفسه، ۱۲۰ <u>۱۲۷ (۹)</u>
 - (۱۰) نفسه، ۱۷۰ ۱۸۳

الرواية والتاريخ طريقتان في كتابة التاريخ روائيا

محمد القاضي*

ما الذى يحدث حين يتقاطع فى نص واحد ضربان من ضروب الخطاب: أحدهما تاريخى والآخر روائى، فيجتمعان فى جنس فرعى هو الرواية التاريخية؟ إنه لمن الملم به اليوم أن:

كل نص نص جامع تقوم فى أحناته نصوص أخرى فى مستويات متغيرة، وبأشكال قد نتعرفها إن قليلا أو كثيرا: هى نصوص الثقافة السابقة، ونصوص الثقافة الراهنة. فكل نص نسيج طارف من شواهد تالدة(1).

ولكن التناص يتخذ في الرواية التاريخية صورة طريفة، إذ هو استدعاء لخطاب التاريخ الماضي لإنشاء خطاب الرواية الراهن. كيف يتم هذا الاستدعاء؟ ما آلياته؟ وعلى أية صورة يمثُل التاريخ في الرواية؟ ولماذا يقع ذلك كذلك؟

• كلية الآداب، منوبة، جامعة تونس الأولى.

إن هذه التساؤلات نمثل خلفية نظرية حاولنا في هذا السمل أن نتحسس الطريق إلى استكناه الأجوبة عنها، من خلال هذا اللون الإبداعي الموسوم بالرواية التاريخية، بما هي منطقة وسطى بين التاريخ والأدب، يؤلف بينهما أن كلا منهما خطاب سردى، إلا أن التاريخ خطاب نفعي يسعى إلى الكشف عن القوانين المتحكمة في تتابع الوقائع، في حين أن الأدب، والرواية على وجه الخصوص، خطاب جمالي تقدم فيه الوظيفة الإنشائية على الوظيفة المرجعية. واقتصرنا في ذلك على أثرين هما (الزيني بركات) لجمال

وقد رأينا أن ننطلق في عملنا هذا من حد الرواية التاريخية والإلماع إلى ما تثيره من قضايا، دون التوقف عند تاريخها. فإذا تم لنا هذا المهاد النظرى انثنينا إلى (الزيني بركات) و(غرناطة) لنفحص طرائق استحضار التاريخ في كل منهما، ونستكشف الغايات الكامنة وراء هذا الاستحضار.

يعتبر النقاد أن الرواية التاريخية بمعناها الاصطلاحي لم تظهر في الغرب إلا في مطلع القرن التاسع عشر مع «والتر سكوت، (١٧٧١ _ ١٨٣٢) الذي وفق في الجمع بين الشخصيات الواقعية والشخصيات المتخيلة، وأحلها في إطار واقعى، وجعلها تتحرك في ضوء أحداث كبرى اعتبرتها المصادر مفاصل أساسية في مسار الأم والدول. وقد تزامن ظهور الرواية التاريخية مع الحركة الرومنسية التي احتفل أصحابها بالبطولات القومية وسعوا إلى إبرازها متوسلين بها إلى إحياء روح الشعب وإنعاشها. وعلى هذا النحو ذكر سكوت في مقدمة روايته (إيفانوي) Ivanhoé (١٨١٩) أنه «بفضل تصويره المتخيل يستطيع أن يمد يد المساعدة إلى المؤرخ؛ الذي يخضع لمصادفات الوقائع؛ (٤). وهذا يعني أن كاتب الرواية التاريخية وإن غلب الجانب المتخيل على الجانب المرجعي مطالب بأن ينزل الشخصيات والأحداث في إطار زماني ومكاني قوامه المشاكلة (La Vraisemblance)، وبذلك:

يتيح للقارئ أن يدرك أسباب ما وقع ماضيا وما يترتب عليه من نسائج. ومن ثم فيان الرواية التاريخية تغدو أكثر صحة من التاريخ. وإن شئنا قلنا إن الرواية التاريخية صحيحة على نحو مغاير(٥).

إن الرواية التاريخية يتجاذبها هاجسان أحدهما الأمانة التاريخية التى تقضى عليها بألا عجّافى ما تواضعت عليه المصادر التاريخية من قيام الدول وسقوطها واندلاع الحروب والوقائع المأثورة، والآخر مقتضيات الفن الروائى من قبيل:

نمط القص المفضى إلى الانفراج، والتبثير على شخصية أو أكثر، وإدراج العناصر في منظور واحد(٦).

مما يحقق للرواية التاريخية شرط الانسجام الداخلي الذي يتم من خلال المنطق الظاهر أو الخفي الذي ينتظم مقومات النص المختلفة ويجعل منه وحدة بين عناصرها تضامن وتكامل.

ولقد تنبه الدارسون منذ وقت مبكر إلى أن الرواية التاريخية مهما سعت إلى التوغل فى الماضى - تظل على صلة بالحاضر لا يمكنها أن تتملص منها. وقد نظر الأخوان قونكور (Goncours) إلى المسألة من زاوية التتابع، فقالا إن الروائي هو مؤرخ الحاضر. وميزا بين المؤرخ والروائي بحسب الزمن الذي يرتبط به كل منهما، وبناء على الفرق بين الموقائع المندرجة في سياق الزمن، والوقائع التي مخاكى ما كان وتصف ما يجوز أن يكون (٧)، فقالا إن:

التاريخ هو رواية ما كان، والرواية تاريخ ما كان يمكن أن يكون(^^).

غير أن هذا القول الذى يندرج فى إطار المدرسة الواقعية، إنما ينطق عن هموم الأخوين فونكور اللذين بدءا مؤرخين يرويان الماضى، ثم أصبحا روائيين يرويان الحاضر، فكان شاغلهما أن يجدا الخيط الرابط بين هاتين المرحلتين وهذين الضربين من التأليف.

أما جورج لوكاتش (١٨٨٥ ـ ١٩٧١) فإن نظريته التي عبر عنها في كتابه (الرواية التاريخية) تقوم على:

الانمكاس من حيث هو مقولة رئيسية استمدها من النظرية الماركسية للعلاقات بين الفكر والكائن (٩).

ومن ثم، فإن كاتب الرواية التاريخية لا يلتفت إلى الماضى إلا من خلال قضايا حاضره. وقد أخذ لوكاتش من هيجل فكرة «المفارقة التاريخية الضرورية» وأدرجها في سياق المادية الجدلية، فتم له بذلك أن يقول إن الرواية لا تكون تاريخية إلا إذا حملت من زمن كتابتها مشاغله الأساسية وقضاياه الراهنة. وهو ما عناه بقوله:

إن تصوير التاريخ أمر مستحيل على المرء ما لم يحدد صلت بالحاضر. إلا أن هذه العلاقة التاريخية، في حالة وجود فن تاريخي عظيم حقا، لا تكمن في الإلماع إلى الوقائع الراهنة[...] بل تكمن في جعلنا نعيش التاريخ مجددًا باعتباره ما قبل تاريخ الحاضر، وفي إضفاء حياة شعرية على

القوى التاريخية والاجتماعية والإنسانية التي جعلت، من خلال مسار طويل، حياتنا الراهنة على ما هي عليه(١٠٠).

إن هذه الإشارات السريعة وإن لم تبين التطور الذى شهدته الرواية التاريخية ونظريتها، قد كشفت لنا عن أهمية هذا النوع الإبداعي في الأدب الغربي، وهي أهمية تضيء لنا بعض جوانب الرواية التاريخية في الأدب العربي، وإن كان يتعين علينا أن نأخذ في الاعتبار خصوصية الرواية التاريخية العربية وأن نقف على ما تتميز به حتى نستجلى مدى إسهامها في تطوير هذا الفن ومدى إفادتها من المجال الثقافي العربي.

يذهب بعض الدارسين إلى أن:

التاريخ المقدم في صورة روائية لم ينتظر القرنين التاسع عشر والعشرين ليثبت وجوده في الأدب العسريين. فلدينا في القديم روايات اعتسرة ، واسسيف بن ذي يزن، وابني هلال، والجازية، والبطال، واذات الهسمسة، وغيرها (١١).

ويلحق بالسير والقصص الشعبية أشكال سردية ضاربة فى القدم لعل أبرزها على الإطلاق أيام العرب الذى اهتم رواته بذكر الوقائع التي كانت تدور بين القبائل العربية فى الجاهلية وصدر الإسلام. ولكن على الرغم من هذا التراث المعتد قرونا متطاولة، فإن:

ألرواية التاريخية لا تمثل هنا نموا عضويا للرواية العربية المنبثقة عن القرون الوسطى بقدر ما تمثل نباتا مأخوذا من تربة أوروبية أعيد غرسه فى حقل عربى، وهنا تتكرر الصورة نفسها التى نشاهدها فى كل مكان من الشرق والتى تتمثل فى جلب الثقافة الأوروبية التى أخذت الكثير عن الثقافة العربية فى القرون الوسطى (١٢).

وقــد كــان ظهــور هذا الفن في الأدب العــربي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر:

وأول من حاول محاولة كبيرة في كتابة هذا اللون من القصة كان سليم البستاني. وكانت قصيته الأولى هي (زنوبيا) التي أصدرها سنة (۱۳) ۱۸۷۱.

ثم توالت الروايات التاريخية فكتب البستاني (بدور) ١٨٧٢ و(الهيام في فتوح الشام) ١٨٧٤، وكتب جرجي زيدان سلسلة روايات تاريخ الإسسلام (١٨٩١ ـ ١٩٩٤) وفرح أنطون (أورشليم الجديدة) ١٩٠٤، ويعقوب صروف (أمبر لبنان) ١٩٠٧ وغيرهم (١٤٠).

الذى يعنينا من ذلك أن هذا الفن الذى اقتبسه العرب من الأدب الغربى قد أخذ يشتد عوده، وإذا ما عدنا إلى التاريخ الذى أثبته جمال الغيطانى فى آخر (الزينى بركات) للدلالة على انتسهائه من تحريرها وهو ١٩٧٠ – ١٩٧١ الكشف لنا أن قرنا كاملا يفصل هذا النص عن أول رواية تاريخية فى الأدب العربى الحديث وهى «زنوبيا» لسليم البستانى. ومن شأن هذا أن يدفعنا إلى التوقف عند هذه الرواية التى كللت قرنا كاملا من العلاقة بين الرواية والتاريخ فى الأدب العربى الحديث.

وأما ثلاثية غرناطة، فإن تاريخ صدورها بين سنتى ١٩٩٤ ، ١٩٩٥ يدل على أن ربع قرن يفصلها عن (الزينى بركات)، مما يشى بتسواصل الحاجة إلى هذا اللون من الإبداع، وبقدرته على الاستمرار، واستجابته لمتطلبات التطور الفنى والتحول الاجتماعى. ولئن اختلفت الروايتان من حيث الخصائص الفنية وأبعاد توظيف التاريخ فإن بينهما مشابه لا تخلو من طرافة، لعل أبرزها أن التاريخ فيهما يتصل بفترة واحدة ويحوم حول موضوع واحد. ف(الزينى بركات) تتحدث عن مطلع القرن السادس عشر ميلاديا، وعلى وجه التسدقسيق من سنة ١٩٩هم الاديا، وعلى وجه المدقسيق من سنة ١٩٩هم الاديا، وهي الفترة التي شهدت صعود نجم الزيني بركات بن موسى صاحب الحسبة في مصر أيام الحكم المملوكي، والاحتلال العشماني لمصر. وأما (غرناطة) فتأخذنا إلى الأندلس في الفترة الممتدة من توقيع معاهدة تسليم غرناطة الأندلس في الفترة الممتدة من توقيع معاهدة تسليم غرناطة

منة ١٦١٦م. وعلى هذا النحو، فإن الروايتين تسصلان إجمالا بالقرن السادس عشر، وتصوران عصرا من عصور التحول موسومًا بهزيمة، هي هزيمة المصريين في (الزيني بركات)، وهزيمة الأندلسيين في ثلاثية (غرناطة).

بين الهزيمة المشرقية والهزيمة المغوبية تتنزل الروايتان، إلا أن كلا منهما تتوخى أسلوبا مخصوصا فى الكتابة، وتعتمد طريقة فى استحضار التاريخ. ويترتب على ذلك أن كلا منهما توظف التاريخ لغايات محددة وتسعى إلى إحداث أثر معين فى القارئ.

وعلى هذين الجانبين سيكون مدار التحليل الذى ننطلق فيه من طرائق استحضار التاريخ في الرواية، ونؤول إلى غايات ذلك الاستحضار.

أولاً: طرائق استحضار التاريخ في (الزيني بركات) و (غرناطة):

إننا ننظر في هذين الأثرين من حيث هما روايتان أساسا. ومن ثم فإننا لا نعلق أهمية بالجوانب التاريخية في وجودها المادي ولا حتى في وجودها النصى من خلال كتب التاريخ، وإنما نهتم بأشكال حضور التاريخ في الروايتين، بمعزل عن المقاربة التاريخية المقارنة.

إننا لا نعتبر أن غاية البحث هى التحقيق التاريخى لرصد مدى أمانة الروائى فى سوق الأحداث الواقعية. وبالتالى فليس من دورنا أن نطرح السؤال الذى ألقته سامية أسعد أثناء حديثها عن (الزيني بركات) إذ قالت:

أوّل سؤال يطرح هو بلا شك : هل التزم جمال الغيطاني بالتاريخ ؟ وإلى أى مدى ؟ والقارئ العربي بعامة والمصرى بخاصة لا يسعه إلا أن يرد بالإيجاب. (١٥) .

إن ما أطلقت عليه الباحثة عبارة «الطابع التسجيلي» أو عبارة «السرد الوثائقي» (١٦) يجعل روائية الرواية في منطقة الظلّ، ويقدم مقياس الصدّق على مقياس الفن. وهذا المرقف في رأينا على طرفى نقيض مع موقف الغيطاني نفسه، حين

قال في أحد أحاديثه :

الرواية هي سبب الوجود نفسه، وجودنا كله، والتاريخ عبارة عن ماذا ؟ عبارة عن محكى . وإذا ألغينا الرواية فنحن نلغي الوجود نفسه(١٧).

وهنا يغدو التاريخ نفسه خطابا سرديا، وتصبح الرواية صنواً للوجود بأكمله، لا مجرد نسخة من التاريخ. ولعل تعليق رضوى عاشور في ختام ثلاثية (غرناطة) يندرج في هذا السياق، فقد قالت عند إشارتها إلى المصادر التي استمدت منها المادة التاريخية :

لن أثقل على القارئ بثبت كل ما استفدت به من المصادر والمراجع ما دام موضوع الكتابة إنشاءً روائيا(١٨١).

إن الناظر في روايتي (الزيني بركات) و (غرناطة) يلاحظ أن التاريخ حضر فيهما بشكلين مختلفين. فهو في رواية الغيطاني محدّد بفترة زمنية قصيرة تكاد لا تتجاوز عقدا من الزمان، أما في رواية رضوى عاشور فهو يمتد حتى يفيض على القرن. التاريخ في الرواية الأولى منصب على جزء من حياة شخصية، وهو في الرواية الثانية يتابع حياة أسرة من خلال أجيال أربعة : جيل أبي جعفر، وجيل مريعة، وجيل هشام، وجيل على. وقد كان لهذا الفرق بين النصين أثر جلي في مستوى البنية الحدثية، وفي خصائص الخطاب السردي.

١ _ البنية الحدثية:

إن أهم ما تختص به رواية (الزينى بركات) من هذه الجهة تركيزها على الوقائع التى صاحبت ظهور الزينى بركات بن موسى، وتوليه نظارة الحسبة، وشروق مجمه وطلوع سعده، وصولا إلى هزيمة السلطان قانصوه الغورى أمام السلطان سليم العشمانى فى مرج دابق ودخول العسكر العثمانى البلاد المصرية، إلا أن جمال الغيطانى لم يقدم لنا هذه الأحداث على نحو خطى، وإنما انطلق من النهاية أو تما يقرب منها حين ساد القاهرة جوّ مشحون من الترقب والتوجّس فى انتظار أخبار السلطان الغورى الذى خرج إلى

الشام لقتال العثمانيين، ثم إذا بنا نطوى الزمن، ونرتد سنوات عشرا لنتابع بداية ظهور الزينى وتوليته حسبة القاهرة بعد إلقاء القبض على سلفه على بن أبى الجود. ثم نتابع صعدا مسيرة الزينى حتى احتلال العثمانيين مصر، وهجديد تعيينه محتسبا للقاهرة بعد أن كان السلطان طومانباى غضب عليه وجرده من وظائفه.

وإذا كان من البديهي أن الزمن الروائي مفارق ههنا لمبدأ أساسي من مبادئ الزمن لتاريخي وهو الخطية، فإن من العسير علينا أن نقبل برأى سامية أسعد التي تعتبر أن:

حركة الزمان في الرواية دائرية، تنتهى إلى النقطة التي بدأت منها، وهي إن كانت توحى بشئ فإنما توحى بالاستمرارية والتكرار، بالرغم من وجود نهاية لرواية (الزيني بركات، ويتأكد هذا من الجانب الشكلي، حيث تبدأ الرواية بمقتطف من مشاهدات الرحالة الإيطالي فياسكونتي جانتي، وتنتسهي أيضا بمقتطف من مشاهداته (١٩١).

ليس بإمكاننا أن بخارى الباحثة في رأيها هذا؛ لأن بداية الرواية مختلفة عن نهايتها من زاوية الحدث ومن جهة الشخصية. فالرواية تنفتح بالتوجّس الحذر والتساؤل عن مصير السلطان وجيشه وعما ينتظر مصر من جرّاء ذلك، والزيني بركات غائب منذ أيام لا يعرف مكانه أحد. أما نهاية الرواية، فقد اتضح فيها المشهد وأصبحت القاهرة تخت الاحتلال العثماني. وسمّى الزيني بركات من جديد محتسبا للقاهرة، فالبداية حيرة واستفهام والنهاية يقين واطمئنان.

فإذا انتقلنا إلى (غرناطة) وجدنا حظ الوقائع فيها ضيلا، ومقابل ذلك كان الأمر فيها دائرا على إنشاء مناخ تاريخي لا تضطلع فيه الأحداث التاريخية إلا بدور إقناعي من خلال استحداث خلفية تفسر سلوك الشخصيات، وتبرر مواقفها. ولعل ضمور المرجعية التاريخية هو الذي يفسر جنوح الرواية للخطية إذ هي تتابع المسار الذي قطعته أجيال أبرعة تنتمي إلى أسرة واحدة مرّت بأطوار متصاعدة من سقوط غرناطة إلى محاكم التفتيش وانتفاضات الموريسكيين بقشتالة

وبلنسية وما تعرضوا له من ضروب التضييق والقمع، إلى صدور القرار بترحيلهم عن إسبانيا. ولئن لم تخل (غرناطة) من حالات الاستباق والارتداد، فإن ذلك لم يكن وليد خطة منتظمة، ولم يُعتمد بوصفه خصيصة من خصائص البنية، وإنما أملته اعتبارات مقامية يسلمي من خلالها الراوى إلى إضفاء مشروعية على تتابع الأحداث. ومن ذلك أن سعدا حين أبلغ الموافقة على خطبته سليمة:

اضطرب وسرت في بدنه رجفة يصاحبها شعور كأنه الخوف أو الحزن أو شئ آخر (٢٠).

وبعد أن فرغ من عمله اختلى بنفسه وعادت به الذكري إلى الماضي :

جلس سعد مخت شجرة كستناء برية وأغلق عينيه ، فرأى الصبى الذى كانه يركض فى الوعر وقد خلف وراءه بيتا كان عامرا بأمه وأبيه وجده وأخته، بيتاً عاد قفرا فى مدينة هدها الحصار والجوع وقذائف المدفع اللمباردية (٢١).

وبعد نهاية الذكرى يقوم سعد ويعود إلى الحمّام حيث يعمل. إن هذا الارتداد مجرد تفسير لتعذّر الفرح، فوظيفته إقناعية أكثر منها بنائية.

ويت عزز هذا الفارق بين الروايتين حين نشأمل الشخصيات. نعم، إن الرواية التاريخية تزاوج عادة بين الشخصيات التاريخية والشخصيات المتخيلة، إلا أن الأمر لا يقف فيها عند هذا الحد وإنّما يتجاوزه إلى ظاهرة أخرى هي إسناد أعمال لا تاريخية إلى الشخصيات التاريخية، وأعمال تاريخية إلى الشخصيات التاريخية وأعمال الرواية التاريخية محلّ يتقاطع فيه التاريخي والروائي، والعام والخاص، والمرجعي والجمالي. ولكن الروايتين تتبعان في القائل نهجين غير متوازيين. ففي (الزيني بركات) تتجلي الوقائع من خلال الشخصيات التاريخية التي تعلق بها الأهمية الأولى. ولعلّ عنوان الرواية كاف للدلالة على ذلك. كما أن حضور هذا العدد الضخم من الأسماء التي تخيل على شخصيات جاء ذكرها في كتاب ابن إياس (بدائع

الزهور) ينم عن حرص الغيطاني على الإيهام بأن الأبطال في التاريخ هم الأبطال في الرواية، وإن لم يمنعه ذلك من مد جناح المتخيل على أبطال التاريخ، واستنباط شخصيات لا تاريخية يضعها أحيانا في تماس مع الشخصيات المرجعية، ويزج بها في سياق الأحداث الكبرى التي عصفت بمصر في مطلع القرن السادس عشر.

وأما (غرناطة) فالأمر فيها على غير ذلك نماما؛ فالشخصيات التاريخية فيها قليلة من حيث العدد، ثانوية من حيث الأهميّة، لم ترتق أى منها إلى مستوى البطولة، ولم تبلغ حدًا من الدرامية تصبح معه مشكلية. إنها من هذه الجهة لاتختلف عن (هنرى الثامن) الذى قال عنه ألكسندر دوما (١٨٧٠-١٨٧٠)

لم یکن هنری الشامن بالنسبة إلی إلا مسماراً علقت به لوحتی (۲۲).

ولعل ذلك متأت من سببين أحدهما أن هذه الرواية لا تهتم بالشخصيات التاريخية التي ترددت أسماؤها في كتب التاريخ، وإنما تصرف اهتبالها إلى شخصيات أغفل ذكرها المؤرخون، وهذا ما يتجلى من مُلخص هذه الرواية، ويرجح أن رضوى عاشور هي التي كتبته، وقد جاء فيه :

لا تتناول الرواية حياة الملوك والساسة، بل الحياة اليومية للبشر العادبين الذين كتب عليهم أن يعيشوا زمن السقوط ذاك. ويمزج النص بين ما شهده تاريخ تلك المرحلة [...] وتفاصيل حياة أسرة عربية من غرناطة (٢٣).

وأما ثانى السببين فى عدم اضطلاع الشخصيات التاريخية بالبطولة فى (غرناطة) فصرده إلى امتداد الفترة الزمنية التى تعلقت بها الأحداث وقد جاوزت القرن؛ ومن ثم كان من الطبيعى أن تبرز شخصيات كثيرة فى الفترة الواحدة، وأن تتغير الشخصيات بتقدم الزمان. كما كان من الطبيعى أن تظهر الشخصية فجأة وتختفى فجأة حين تنتفى الحاجة إليها، شأن أبى إبراهيم وأبى منصور والقس ميجيل وكوثر، أو

أن تغيب عن المسرح مدة ثم تعود شأن نعيم الذى سافر إلى أمريكا وبعد أن سلخ من عمره فيها عقودا عاد إلى غرناطة. وعلى هذا النحو، هيمنت على (غرناطة) النماذج التمثيلية وإن كانت لا تاريخية، وهيمنت على (الزينى بركات) الشخصيات التاريخية وإن لم تخل من سمات خيالية.

۲ _ خصائص الخطاب السردى:

أول ما يطالعنا في رواية (الزيني بركات) قيامها على مرادقات بدل الفصول. والسرادق :

كل ما أحاط بشئ من حائط أو مضرب، وهو الفسطاط يجتمع فيه الناس لعرس أو مأتم (٢٤).

فكأننا من هذه السرادقات إزاء خيام نتنقل من إحداها الله الأخرى لننفذ إلى الحيوات الخاصة. ونتسلل إلى البواطن والأسرار. ولهذا وُسمت بعض العناوين الفرعية في السرادقات بأسماء شخصيات من قبيل سعيد الجهيني، زكريا بن راضي، وعمرو بن العدوى، ومقدم بصاصي القاهرة. كما حفلت بالنداءات والمراسيم والتقارير.

وقد طبع ذلك رواية (الزينى بركات) بتعدد الأصوات الذى أدى إلى تشظى التاريخ. ففى السرداق الأول يمثل حدث اعتقال على بن أبى الجود بؤرة الحركة، ويفسر كثرة النساؤل عمن سيخلفه فى وكالة بيت المال والتحدث عن جهات الشرقية والحسبة:

من إذن ؟.

الأسماء كثيرة .. لكنها لن تخرج عمن نعرفهم .. الأمير ملماي .. طغلق .. ططق .. قشتمر .

آه .. عد غنماتك يا جحا..

لكن .. مستحيل أن يشغل أمير واحد كل الوظائف..

من مدة والتدبير عمال لإزالة على .. فهل يطرده السلطان ليأتي آخر يستبد بالأمر كله ؟؟

من إذن .. من القادم ؟ ؟ كل يحاول النفاذ إلى ما يجىء به الغيب، تدبر أمور، فى القلعة يدور همس فوق الحشايا، فى الحجرات المغلقة داخل بيوت الأمراء، والقضاة، على بن أبى الجود ينتظر مكبلا فى قبو مظلم نتن الرائحة يرى أيامه وهما، حلما ضاع، اندئر.

ربما جاءنا من لايخطر ببالنا قط.

عد أغنامك يا جحا .. قلت لك .. ياجحا عد أغنامك (٢٥).

إن مايميز هذا المقطع _ وهو صورة نموذجية للراوية _ أمران أحدهما تعدد الأصوات، والآخر حضور الراوى العليم الذى يستطيع أن ينتقل بين تلك الأصوات كما ينتقل بين الأماكن ما ظهر منها وما خفى: (القلعة _ الحجرات المغلقة _ داخل بيوت الأمراء _ قبو مظلم). هذا التعدد وهذا التنقل يضفيان على الخطاب نسبية تشده إلى الفن الروائى وتنأى به عن أحدية التاريخ وتعلقه بالوقائع الخارجية دون النفاذ إلى قرار الشخصية والاطلاع على هواجسها وأحلامها وآلامها.

ونتيجة لهذا، يعمد الراوى في (الزيني بركات) إلى المونولوج، فيطلق العنان للشخصية، تحدث نفسها عما يشغلها. وهنا يتداخل الماضي والحاضر، والظاهر والباطن، على غرار ما نجده في السرادق الرابع مخت عنوان السعيد الجهيني:

موت الآمال وليد فراق الأحبة، أما الأمانى فتنأى، فى أول العمر بهتف خاطر خفى دفين، جبينك لم تدركه الغضون، صدى وسوسات النجوم، يشد الأرض إلى السماء قلوب الخلق تنهج بالمر والبلوى، لكن صبرا، مهلا بعد سنوات ستجىء الأيام السعيدة . أول العمر يغمض عينيه فيرى أياما مقبلة وربيعا فتيا يخرج الخلق بمأمن من عبث المماليك (٢٦).

إن الأحداث الخاصة (الفراق) والعامة (نهاية الماليك) تنصهر في الخطاب من خلال الأسلوب غير المباشر

الحر الذى ينهض على تداخل مستويات الخطاب وتعديد الأصوات للدلالة على تعدد التبئير بين داخلى وخارجى، وبتمنية الانزلاق في الأصوات هذه تتأكد خصوصية النص الذى يفارق أحدية الإخبار التاريخي إلى شعرية التأثير الروائي، وهو ما نجده في وصف الرحالة فيسكونتي مشذنة السلطان الغورى الجديدة:

هذه المئذنة أدمنت النظر إليها. المرور من تحتها. يتساقط فوق روحى وهج رخامها الملون . عصور سحيقة أراها فى الصباح . أعود إليها وغبار العصر يغطيها فألقى منظرا جديدا . أجلس فى دكان مشروبات قريب من الأزهر، أرقبها تغوص بقمتها ، برؤوسها الأربع فى الليل، حتى تندمج نظلامه(٢٧).

إن المشذنة بخصائصها الموضوعية (الرخام الملون - القرب من الأزهر. الرءوس الأربع) تتداعى وتغيب وراء ذاتية الراوى/ الرائى (إدمان النظر - العصور السحيقة - تعدد المناظر - وهج الرخام على الروح - الاندماج بظلام الليل) فيتحول مركز الشقل من الخارج إلى الباطن، ومن المادة إلى الروح ومن التاريخ إلى الفن.

وائيا بلغنا هذا الحدّ جاز لنا أن نستنتج أن كتابة التاريخ روائيا تضطلع في (الزيني بركسات) بدور مسرآوى ، إذ إن المقصود بالصورة لا يتنزل في إطار الذات المرتسمة على لوحة المرآة، وإنما يتنزل في إطار الذات الناظرة ، سواء أكانت ذات الراوى أم ذات الكاتب أم ذات القارئ. وفي هذا السياق بمكن أن ندرك حضور النص التاريخي المستمد من (بدائع الزهور) لابن إياس في أشكال مباشرة أو غير مباشرة في هذه الرواية. وهو نص يعزز النزوع إلى المفارقة وإن كان في الحقيقة مجرد صدى لصوت غاب منطلقه، ولم تبق منه إلا التموجات والذبذبات التي يزيدها الفاصل الزماني والمكانى تعددا وتضخما.

أما عن ثلاثية (غرناطة) فقد قامت على فصول يضطلع بالرواية فيها راو خارجي غير مشارك في الأحداث، إلا أنه مع ذلك راو عليم، ولئن وجدنا في هذه الرواية تنويعا

فى زوايا النظر يصل أحيانا إلى تعدد فى التبئير فإن الأمر لم يصل إلى تعديد الأصوات.

ثمة صوت واحد من خلاله تأتينا شذرات من كلام الغير وآرائهم. ومنذ البداية يتضح لنا ذلك عند الحديث عن اختفاء موسى بن أبى الغسان عقب اجتماع الحمراء الذى تقرر فيه عقد المعاهدة مع القشتاليين وتسليمهم مفاتيح المدينة:

اثلاث ليال لم تنم غرناطة ولا البيازين. تحدث الناس بلا انقطاع ليس عن المعاهدة بل عن اختفاء موسى بن أبي الغسان [..].

قال البعض إن ابن أبى الغسان خرج من اجتماع الحمراء وقد قرر أن يقاتل القشتاليين. وقاتل جموعهم وحده. ولما أصابوه وكادوا يظفرون به ألقى بنفسه فى النهر.

قال البعض الآخر بل قتله محمد الصغير لينفذ ما يريد دون مخالفة ولا معارضة. سلم الشقيتو المنحوس البلد وباعها، وما كان بإمكانه أن يفعل وابن أبي الغسان يقف له بالمرصاد..

وقال فريق ثالث لا أغرق نفسه. ولا قتلوه، بل صعد إلى الجبال ليدرب الرجال، ويستعد.

وقال فريق رابع غرق أو لم يغرق لا فرق، ليس هذا زمانه ولا زماننا، فلنحمل ما نقدر عليه من متاع ونرحل، فبلاد الله واسعة، أو نسقى مسلمين أمرنا لله وللأسياد الجدد ونعيش(٢٨).

إن هذا المقطع يكشف لنا عن قسدرة الراوى على الوجود في أمكنة متعددة وأزمنة مختلفة في آن. وهذا التنويع في زوايا النظر يؤتى به لتأكيد هذه القدرة على العلم التي تكمن وراء القدرة على الإعلام.

وهذه الإشارات إلى الفرق الأربعة لا ترد لتغيير الحقيقة بل ترد لاستكمال جوانبها. إنها لا تكرس نسبية الحقيقة بل تكتفى بإبراز مقوماتها. الذي يعنينا هنا وجود الخلفية

التاريخية متمثلة في توقيع معاهدة الاستسلام ، واختلاف المواقف منها.

ولعل هذا المقتطف يفسسر لنا ظهور الأحداث والشخصيات التاريخية من حين إلى آخر في هذه الرواية، واضطلاعها بدور مرجعي يسند الأحداث والشخصيات المتخيلة. ويؤطرها ويوحي بمنطلقاتها ونتائجها. ومن أهم آثار هذا الاختيار أن التاريخ تضاءلت قيمته، فلم يعد يبرز من خلال استحضار نصوص صريحة بل صار يُزَج به على السنة الشخصيات على نحو ما نجده في الحوار الذي دار بين حسن وعمر البلنسي:

أنصت الأخوان باهتمام إلى حسن وهو يحكى عن الأحوال في غرناطة، ثم قال عمر:

- فى بالينسية [كذا] الأموال أفضل. فالنبلاء معنا والبلاط يمكن أن يكون معنا لو تصرفنا بحكمة. نبلاء أراجون هم الذين يقاومون التنصير وكان الملك فرديناند قد وعدهم مرارا بأنه لا تنصير إجباريا للعرب ولا ترحيل لهم ولا قيود على تعاملهم مع نصارى المملكة. واضطر الإمبراطور كارلوس الخامس حين تولى عرش أراجون بعد وفاة جده فرديناند إلى تجديد هذا العهد. والصراع قائم بين النبلاء من ناحية وديوان التحقيق من ناحية أخرى. والبلاط يميل الي النبسلاء ولكنه يخسشى سطوة ديوان التحقيق من ناحية التحقيق من طوة ديوان

إن التاريخ هاهنا يضطلع بدور إقناعى، إذ هو يبرر إقدام حسن على تزويج بباته من أبناء الأخوين عصر وعبدالكريم المقيمين فى بلنسية، ويمهد لرحيل حفيده على إلى هذه المقاطعة فى الجزء الثالث من الرواية. وبهذا، فإن كتابة التاريخ رواتيا تضطلع فى ثلاثية (غرناطة) بدور تمثيلى يضفى على الخطاب مشروعية وانسجاما، ويبسر مقروئيته. إنه يأتى لتحقيق الاطمئنان لا لزرع الحيرة. وهذا التصوير يكسب الماضى أهمية مخصوصة ويجعله مركز الثقل. ومن هنا ندرك دور العاطفة التى تأتى لاستنفار الخيلة. وهذه القصص والمصائر

الشخصية المختلفة تحوم حول محور التاريخ فتكسو عظامه لحما ويكون عمود خيمتها. وهذه الرغبة في تجسيد النواة التاريخية من خلال اختلاف الخبر وتمطيط الخطاب هي التي تفسر لنا حضور ضرب آخر من النصوص في هذه الثلاثية من قبيل شعر ابن عربي، والسيرة الشعبية، وقصة حي بن يقظان، ورسالة الفقيه المغربي، والمثل البلنسي (٣٠)، وهي نصوص أدبية، يمكن أن نلحق بها النادرة التي تمثلها قصة عشق خوانا ابنة فرديناند وليزابيلا وجنونها (٣٢)، كما يمكننا أن نقرأ في ضوئها تلك المقاطع الوصفية المطولة التي ترد لنقل القارئ إلى زمن الخبر ومساعدته على تمثله، على نحو ما نجده في وصف صندوق مريمة (٣٣) أو في بيان الطريقة التقليدية في استخراج زيت الزيتن (٤٣٠).

وبهذا نجد أنف أمام طريقتين في استحضار التاريخ في الرواية. فـ (الزيني بركات) تستدعى الوقائع والشخصيات التاريخية، في حين تهتم (غرناطة) بإيجاد مناخ تاريخي تفطلع فيه شخصيات لا تاريخية بأعمال متخيلة. وكان من أثر ذلك أن الخطاب قام في (الزيني بركات) على التعدد والنسبية، فلم يقع أسير الأحدية التاريخية، بل سعى إلى تغليب الروائية من خلال الاعتناء بالبعد الجمالي وجعله مشغلا أساسيا للرواية. أما في (غرناطة) فقد كان الخطاب تمثيليا، واضطلع به راو عليم سعى، بالإحالة على محظات تاريخية محددة، إلى توفير شروط المشاكلة للخبر المنزرع على ثرى التاريخ.

ثانيا: غايات استحضار التاريخ في (الزيني بركات) و(غرناطة):

علينا أن نبادر إلى توضيح ما نعنيه بكلمة (غايات). فليس مقصدنا أن نسير من العلامات النصية إلى ذات المؤلف للكشف عما كان يعتمل فى نفسه آن إنشاء نصه، وإنما نريد أن نبحث عن «شوارع المعنى» للوقوف على مقروئية للنص. إن الأثر الأدبى يظل بهذه الصفة مفتوحا، ومعنى ذلك أنه لا يتحدد من خلال «حقيقة» ثاوية خلفه، بل من خلال «حقائق» توجد بعده ولا يوقفها إلا قصور النص عن التدلال

(signifiance)، أو عجز المتلقى عن القراءة المنتجة. ولعل هذا ما عناه جان مولينو حين بيّن أن أطرافا متعددة تدخل فى خديد طبيعة الأثر الذى تجتمع فيه معطيات التاريخ وعناصر الخيال، فقال:

ليس المحتوى الحرفى للنص هو الذى يمكننا من أن نضعه فى صنف الواقع أو فى صنف القصة المبتدعة: وإنما هو قصد المؤلف وقرائه أو سامعيه، وهو ما يجوز لنا أن نطلق عليه اسم التصنيفية الحجاجية للقصص (٢٥).

وبناء على ذلك، فليس مهما ألا نجد على غلاف (الريني بركات) أو (غرناطة) ما يدل على أنهما روايتان تاريخيتان. فكل ما نجده على الغلاف الأخير لـ (الزيني بركات) أنها:

رواية طليعية تحاول توحيد الحاضر والماضى في تناقضهما في حقلي الممارسة السياسية والكتابة، وترصد استمرار التاريخ في تناقضه (٣٦).

أما (غرناطة) فقد ذكر في نهايتها أنها:

رواية تربط بين المصير التاريخي المحتوم ومنمنمات الحياة اليومية في مفصل زمني شهد سقوط مفردات عالم كامل وتشكل نقيضه الفادح(٣٧).

وجاء في آخر (مربعة والرحيل) ما يلي:

ب امريمة والرحيل، تكتمل ثلاثية غرناطة. نسيج ممتد تضفر الكاتبة فيه التاريخ المتداول بالتاريخ المهمش بإنشائها الروائي لتخلق عالما أليفا يعقد صلة بالماضى والحاضر معا(٢٨٨).

وأحسب أننا بهذه الإشارات يمكن أن نقف على غايات استحضار التاريخ في هاتين الروايتين، وذلك من خلال رصد ضروب العلاقات بين الماضى والحاضر فيهما. وقد رأينا أن نسلك في هذا القسم مسلكا نراعي فيه ما بين الروايتين من اختلاف. ومن ثم، فإننا سنمسر بمرحلتين نتحدث في أولاهما عن التاريخ قناعا وفي ثانيتهما عن التاريخ مسرحا.

١ ــ الرواية وقناع التاريخ:

يستهل السرادق الخامس من رواية (الزيني بركات) برسالة أعدها ديوان بصاصى السلطنة المملوكية وقرأه الشهاب الأعظم زكريا بن راضى بمناسبة اجتماع عُقد بالقاهرة سنة ٩٢٢هـ/ ١٥١٧م، وضم كبار البصاصين في أنحاء الأرض. ومما يلفت الانتباه في هذه الرسالة ما جاء عرضا من حديث عن الماضى. تقول الرسالة:

ومعرفة ما جرى أمر صعب، الزمن الماضى ليس موجودا فى مكان وزمان معين يمكننى الذهاب إليه فأستعيد ما جرى. الأمس أو السنة الماضية لا نلقاها فى صورة موجودات، إنما نلقاها هنا فى أذهاننا، فيما يصيبنا من تخولات وتغيرات (٢٦).

ومكمن الأهمية في هذا القول نفيه أن يوجد الماضى خارج تصور الماضى، واعتباره بالتالى أن الماضى ليس شيئا جامدا وإنما هو مفهوم متغير. ونحن حين نتعسف هذا الشاهد ونخرجه من سياقه المرتبط بطرق عمل البصاص، وندرجه في سياق الرواية التاريخية نجد أنفسنا في جوهر مسألة الكتابة. فإذا كان الماضى على هذا النحو وليد الحاضر، أفلا يصح لنا أن نقول إن التاريخ في هذه الرواية ليس تاريخا، وإن الماضى وأحدائه وشخصياته لاتعدو أن تكون تصريفا للحاضر وأحدائه وأشخاصه؟

إن هذا القول يجد صداه فيما صرح به الغيطاني من أن (الريني بركات) لم تعد رواية تاريخية:

فى كل اللغات التى ترجمت إليها هذه الرواية: سواء فى الروسية أو الفرنسية أو الإنكليزية لم يعاملها أحد على أنها رواية تاريخية، إنما عوملت على أساس أنها رواية ضد القهر وضد قمع الإنسان فى أى زمان ومكان (٤٠٠).

وهذ الرأى هو الذى نجده عند سامية أسعد التى تميز بين الرواية التاريخية والرواية التى تستمد مادتها من التاريخ، وترى بموجب ذلك أن (الزيني بركسات) (رواية - لا رواية تاريخية - [..] تتناول أحداثا وقعت في عهد السلطان قنصره

الغورى (٤١). إن هذا التباعد عن صفة والتاريخية الا يعبر عن إنكار لموضوع الرواية أو المادة الخام التي قدّت منها، وإنما يعبر عن عن تخوف من أن يحصر مجال الرواية في الماضي، وألا يرى الرباط المتين الذي يشدها إلى الحاضر، وإلى القضايا التي تهم الإنسان في علاقته بنظم الحكم دونما تقيد بزمان أو بمكان.

وإذا كان من العسير على المرء ألا يرى العلاقة التى تربط هذه الرواية بكتاب ابن إياس (بدائع الزهور) وبالفترة المملوكية، فإن سيزا قاسم على سبيل المثال جعلت هذه الرواية شكلا من أشكال المعارضة، إذ هى:

لا تستهدف محاكاة الواقع بل محاكاة الأدب نفسه متحققا في نص آخر [..]. ويختلف هذا النمط من الرواية التاريخية عن غيره من الروايات التاريخية في أنه يقيم موازاة نصية من خلال معارضة شكلية لغوية للنص التاريخي (٤٢).

والمهم في هذا القول أنه لا يخرج (الزيني بركات) من صنف الرواية التاريخية، إلا أنه يجعلها رواية تاريخية من نوع خاص ليس همها أن تستدعى ماضيا لإحياته، وإنما هي تريد من ذلك أن تخاكي لغة وأدبا بالدرجة الأولى.

على أن هذا الرأى وإن وجد مستنداً له فى هذا الحضور المتواتر لكتاب ابن إياس فى الرواية بأشكال متعددة لا ينفى أن هذا الماضى قد استدعى لما فيه من أحداث وشخصيات أيضا. فابن إياس ليس مؤرخا وحسب، وإنما هو إلى ذلك كائن اجتماعى. وهو ما ألح عليه جمال الغيطانى نفسه حين قال:

هناك وجوه اتفاق بين حياتي وواقعي، وحياة ابن اياس وواقعه. ولكن هناك وجوه اختلاف وتباين كمذلك ... وقد شهد ابن اياس هزيمة المماليك أمام العثمانيين، وشهدت هزيمة بلادى أمام الإسرائيليين، على أن هناك أشياء أكثر عمقا من هذا، ففي فترة الستينيات كانت المشكلة الديمة راطية بالغة الحدة [...] وفي (الزيني بركات) التقى القهر المملوكي بقهر الستينيات (٢٤).

وبهذا يكون الهم الاجتماعي موازيا للهم الجمالي عند جمال الغيطاني في (الزيني بركات). فهذا الماضي ذو وجهين: مدار أولهما على تأصيل الفن الروائي، إذ يقول الغيطاني:

منذ فترة بعيدة شعرت بضرورة خلق أشكال فنية للرواية تستمد عناصرها من التراث العربي، وربما كان السبب الكامن وراء كل ذلك، اهتمامي المكر منذ فترة بعيدة بالتاريخ (٤٤).

ومدار الثاني على مقاومة القهر والاستبداد ومحاولة فهم أسباب الهزيمة.

وبهذا نفهم المفارقة التاريخية التى تخفل بها هذه الرواية. فرغم أن أربعة قرون ونصف تفصل بين زمن أحداثها وزمن كتابتها، فإن الراوى لا يتردد فى الإلماع إلى مظاهر متعددة من الحياة المعاصرة من قبيل وسائل الإعلام والتحكم فيها، وحقوق الإنسان ورفض التعذيب البدنى، وحصر المواليد، وبطاقة الهوية، وقمة وزراء الداخلية، وإنشاء فرق الخابرات الخاصة، والمراقبة الجمركية (٥٤). وهى أمور تشد الرواية إلى الحاضر وتجعل التاريخ مجرد قناع لها. وقد عبر الغيطانى عن ذلك حين أنمى عودته إلى التاريخ باشتداد الرقابة فقال:

إن وجود الرقابة بهذا الشكل قد ساعدني إلى حد ما في توجهي نحو التاريخ (٤٦).

ومن هنا، يجوز لنا القول إن الغاية الأساسية للتاريخ في هذه الرواية هي تحقيق المماهاة بين الحاضر والماضي عبر الفن.

٢ _ الرواية ومسرح التاريخ:

تضعنا ثلاثية (غرناطة) أمام فترة تاريخية تفوق القرن، ولكن رضوى عاشور لا تسعى إلى معارضة أثر محدد شأن الغيطاني، ولا إلى تفصيل القول في الأحداث السياسية الكبرى التي تميزت بها تلك الحقبة، ولا حتى إلى إبراز إحدى الشخصيات التي اضطلعت فيها بدور مخصوص. إنها

نريد أن تنسج من التاريخ الرسمى خيوط التاريخ المهمس، فتترك القصور والبلاطات وساحات الوغى والأسر الحاكمة إلى أسرة أغفل ذكرها التاريخ. ومن ثم، فإن الكاتبة تدرج عملها فيما غدا مبحثا حضاريا مهما منذ عهد غير بعيد وأطلق عليه اسم الحياة اليومية. غير أنها لا تستخرج تفاصيل هذه الحياة اليومية من النصوص والآثار وإنما تتصور عالما روائيا يعج بالحياة ليس التاريخ إلا خلفية له، ومجالا يهب هذا العالم إحداثياته.

نعم، تحدثنا الرواية عن معاهدة تسليم غرناطة، وتتضمن بعض العناصر التاريخية من قبيل تلك القرارات التى اصدر من حين إلى آخر عن القشتاليين لمنع استخدام اللغة العربية حديثا وكتابة، وحظر اللباس العربي، والتقاليد الإسلامية، والحمامات، وتشير أحيانا إلى الانتفاضات التى شهدتها البيازين أو جبال البشرات أو أريان بلنسية، وتحدثنا عن كريستوف كولمس واكتشاف أمريكا، وانهزام الأسطول الإسباني أمام الأسطول البريطاني. تحدثنا ثلاثية (غرناطة) عن هذه الأحداث التاريخية وغيرها، ولكن دون أن تصل بينها أو محمدات التاريخية وغيرها، ولكن دون أن تصل بينها أو مسرحًا تتحرك عليه الشخصيات الروائية، وإطارا يحكم مسرحًا تتحرك عليه الشخصيات الروائية، وإطارا يحكم

إن تلك الشذرات التاريخية تصبح في الدرجة الثانية من الأهمية بعد القصة المبتدعة. ولنأخذ على ذلك مثالا. فحين نزوج سعد سليمة لفهما الصمت:

وفى الليلة الثالثة حكى سعد عن البحر والسفن الراسية والتى ترحل وتعود، ومالقة بين البحر والجبل [..]. كان وجه سعد شاحبا، وكانت سليمة تغالب البكاء. لم ينتبها لطلوع الفجر، ولم ينبههما صوت مؤذن، إذ كان القنتاليون قد منعوا ذلك منذ زمن [..]. لم يكن سعد راغبا في مواصلة الحكاية، ولكن سليمة ألحت فحكى على مدى ثلاث ليال تفاصيل كثيرة عن حصار مالقة ثم سقوطها في نهاية المطاف بعد قصف مروع من البر والبحر، قال سعد...(٢٧).

إن الحديث عن منع الأذان جاء ليبرر تأخر العروسين في النهوض وليضفي عليه شرعية بعد أن قضيا الليل في الحديث. كما أن استثارة سعد ذكرياته عن سقوط مالقة في أيدى القشتاليين جاء لتفسير التغير الذي طرأ على سليمة بعيد الزواج:

لاحظت أم جعفر وجه سليمة الشاحب وجفنيها المنتفخين كأنما من أثر بكاء(٤٨).

ومن ثم، فإن العالم الروائي والشخصيات المتخيلة هي التي تدعو إلى كشف النقاب عن التاريخ حتى يفهم سلوكها وأحوالها وتضفي عليها مسحة من المشاكلة.

وإذا كان الأمر كذلك فهاهنا السبب الذي يدعر الراوى إلى مجافاة التاريخ خدمة للرواية. ويتجلى ذلك في تكريس النظرة النمطية إلى القشتاليين، على نحو ما جاء في خواطر نعيم:

القشتاليون قوم غريبون مختلو العقول [..] لعلم البرد القارس في الشمال يجمد جزءا من رؤوسهم فلا يسرى الدم فيه، فيموت أو يفسد، أو ربما هو لحم الخنزير الذي يسرفون في أكله يصيب بالخبل (٤٩).

وهو ما أكده حين انتقل إلى أمريكا:

الأب ميجيل طيب، ولكنه قشتالي، والقشتاليون لهم أطوارهم الغريسة التي تستعصى على الفهم (٠٠٠).

وقد بخد تفسيرا لهذا التعميم من خلال المنطق الداخلي للرواية، وبنية الشخصية، إلا أن الوضع يختلف حين يفرط الراوى في وصف وحشية القشتاليين، فقد كانت المرأة العربية تحمل رضيعا في سن لم تبلغ سبعة شهور أو نمانية :

فى لحمة كان القشتالى قد انقض عليهما واختطف الصغير من بين يديها، وألقى به على امتداد ساعده فى انجاه كلبه الجاثع. كلب أسود قناص له فطم طويل وقوائم عالية.. (٥١)

إن التاريخ يشد هاهنا من رسنه ويحكم عليه بأن يخدم الرواية عنوة أو تغير ملامحه ويرغم على الظهور بغير مظهره.

وليس من همنا أن نحكم للرواية أو عليها بمدى وفائها للتاريخ، فهذا عمل المؤرخ، وإنما نريد من خلال إبراز صورة التاريخ أن نتبين الغاية التي حدت بالكاتبة إلى استحضاره في نصها. فهو بمثابة الديكور الذي يؤطر الأحداث المتخيلة، إلا أنه أحيانا ديكور مصطنع تمليه حاجة العالم المتخيل أساسا.

وما هذا التعميم والإفراط إلا أداة تحقق بها الرواية غايتها المتمثلة في المغايرة؛ أى في إخراج عالم روائي مختلف عن العالم المعيش. وهذه الغاية هي التي دفعت بها إلى كتابة ما أهمله التاريخ.

وليس أدل على هذه المغايرة من بجنب المفارقة التاريخية. فالرواية تحدثنا عن أشياء هى جزء من حياتنا اليوم، إلا أنها تضرب صفحا عن زمن الإبداع، وزمن القراءة ، وتحبس نفسها فى زمن الأحداث. على هذا النحو وجدنا الحديث عن النظارة:

أخرج نعيم من جيبه لفافة صغيرة فتحها بحرص وأخرج منها شيشا غريبا، دائرتين من زجاج مسطح موصولتين ومؤطرتين بسلك ذهبي دقيق وتنتهى إحداهما بحامل دقيق صغير (٢٥).

كان يجلس بجوار حسن وبيده آلة غريبة لها ذراع خشبية طويلة مفرغة كالمزمار يقترب طرفها الأعلى من فسمه، وتنتهى من الأسفل برأس خشبية مجوفة محشوة بأوراق داكنة اللون. كان يسحب النفس من ذلك المزمار العجيب بدلا من أن ينفخ فيه فتتوهج الأوراق في الرأس الخشبية وتتقد كقطعة جمر، ثم يبعد الأنبوب عن فمه ويخرج من فتحتى أنفه سحابة من دخان تنشر في الدار رائحة نفاذة (٥٢).

إن هذا الوصف أملاه أن النظارة والتدخين بالغليون كانا غير معهودين زمن الأحداث، ولكنه كرس المغايرة بين ماضى القصة وحاضر القص.

وبهذا نصل إلى نهاية المطاف في هذه الإطلالة على (الزيني بركات) و (غرناطة)، وقد قادتنا من طرائق استحضار التاريخ فيهما إلى غايات هذا الاستحضار. ولعل من أوجه الطرافة في هذين الأنهين أنهما وإن اهتمدا فترة تاريخية واحدة أو تكاد، واختارا حدثا أساسيا واحدا هو الهزيمة قد سارا في طريقين مختلفتين. فكان تغليب الغيطاني للوقائع تعبيرا عن الدور المرآوى الذي أناطه بالتاريخ، وهو دور يكشف عن وظيفة المماهاة التي ينهض عليها النص، في حين كان اهتمام رضوى عاشور بالمناخ التاريخي خادما للدور التمثيلي الذي عهدت به إلى التاريخ. وهو دور يخدم وظيفة المغايرة التي أقيم عليها نصها.

إن هذا التحليل يمكن أن يستكمل بنتيجتين إحداهما خاصة والأخرى عامة، فالنتيجة الخاصة مدارها على الأثرين موضوع البحث، ونتجلى في علاقة التاريخ بالرواية في كل منهما؛ ذلك أن ما سميناه بالدور المرآوي للتاريخ وقد جسمته رواية (الزيني بركات) يقود إلى وظيفة المماهاة بين الماضي والحاضر. كما أن ما أطلقنا عليه اسم الدور التمثييلي للتاريخ وقد عبرت عنه ثلاثية (غرناطة) يكرس وظيفة المغايرة بين الماضي والحاضر. وقد بدا لنا أن الدورين المرآوي والتمثيلي ووظيفتي المماهاة والمغايرة يمكن أن ينظر إلى كل منها في ضوء ما بينه رومان ياكبسون (٥٤) من وجود ضربين من العلاقات بين وحدات الخطاب. فعلاقات التماثل (Similarité) هي أساس الاستعارة، وعلاقات الجوار (Contiguité) هي أساس الكناية. ولعلنا لا نبعد حين نقول إن رواية (الزيني بركات) تقوم فيها الصلة بين التاريخ والرواية أو بين الماضي والحاضر على بنية استعارية، في حين تقوم هذه الصلة في ثلاثية (غرناطة) على بنية كنائية. فالغيطاني يعيد إنتاج ما احتفل به التاريخ، فوراء النموذج المطلق يختفي الكائن التاريخي. أما رضوي عاشور فإنها تستدرك ما أهمله التاريخ وتعيد بناءه، فوراء الشخصيات المتخيلة يكمن النموذج

الأزلى للإنسان. هو يستدعى التاريخ لفهم الحاضر، وهى تستدعى التاريخ لفهم الإنسان. هو يريد أن يكشف الآلية التي أدت إلى هزيمة ١٩٦٧، وهي تريد أن نخسذر من نتسائج اتفاقيات السلام.

وأما النتيجة العامة فتتصل بعلاقة الرواية بالتاريخ من جهة وبالواقع من جهة أخرى. وقد تناول هذه المسألة ميشال فانوستيز فقال:

يمكن أن نعتبر الرواية التاريخية ... المحل الأفضل ... الذي نجد فيه جدلية «الواقع» و «الممكن» أنسب مجال للتحقق، ويمكن أن تثار فيه حركة النوسان هذه بين «الاعتقاد» و «عدم الاعتقاد»، كما يكون «ممكن» الرواية مهدداً على الدوام بالذوبان في «واقع» ضروب خطاب المعرفة، بله زيادة مصداقيتها. وعلى هذا النحو فإن هذا الجنس ممزق بين مصادرتين: فإما أن يثبت أنه الجنس ممزق بين مصادرتين: فإما أن يثبت أنه قصة متخيلة، وإما أن ينتفى على نحو ما حتى ينكتب في ظل «الواقع» أي في ظل النماذج

وهذا القول يشير في جانب منه إلى مأزق الرواية التاريخية من حيث هي ضرب من الممارسة يتنازعه التوثيق والفن، والمرجعية والجمالية. ويشير في جانبه الآخر إلى طاقة هذا النوع من الإبداع وقدرته على التجدد؛ لأن الفن لا يوجد خارج «الواقع» ولا يكتسب معناه خارج «الممكن».

ولعل هذا البحث قد أوقفنا على حدود الرواية التاريخية من ناحية، وعلى ثرائها من ناحية أخرى، وأكد لنا أن علاقة الرواية بالتاريخ مدخل مهم لإدراك خصوصية الخطاب الروائى ومنزلته من سائر ضروب الخطاب المعرفي.

هوامش:

- (۲۳) رضوی عاشور : غرناطه ، ص ۲۱۶.
 - (٢٤) المعجم الوسيط : مادة ٥سردق٥ .
- (٢٥) جمال الغيطاني : الزيني بركات ، ص ص ٢٦ ٢٧.
 - (٢٦) م.ن، ص ٢٠٩ .
 - (۲۷) م.ن، ص ص ۲۰۲ ـ ۲۰۳ .
 - (۲۸) مان، ص ص ۸ ـ ۹ .
 - (٢٩) م.ن، ص ٢٢٦.
- (٣٠) م . ن، ص ص ١١٧ _ ١١٨ _ ١٧٣ _ ١٧٤ _ ١٨٥ _ ٢٢٢.
 - (٣١) رضوى عاشور : مريمة والرحيل ، ص ٢٧.
 - (۳۲) رضوی عاشور: غرناطة، ص ص ۱٦١-١٦٣.
 - (٣٣) م. ن، ص ١١٣.
 - (۳٤) رضوى عاشور: مريمة والرحيل، ص١٧٦.
- Jean Molino: "Quest-ce que le roman historique"? Revue (To d'histoire Littéraire de la France, no. 2-3, Mars-juin, 1975, p. 204.
 - (٣٦) جمال النبطاني : الزيني بركات ، الصفحة الرابعة من الغلاف.
 - (۳۷) رضوی عاشور : غر**ناطة، ص ۲۱**۶.
 - (٣٨) رضوي عاشور: مريمة والرحيل، الصفحة الثالثة من الغلاف.
 - (٣٩) جمال النيطاني: الزيني بركات ، ص٢٣٠.
 - (٤٠) جمال الغيطاني : القلق، التجريب، الإبداع، م. ص. ص ١١١.
 - (1 ٤) سامية أسعد: (عندما يكتب الرواثي التاريخ) م. س. ص ١٦٨.
- (٤٢) سيزا قاسم: «المفارقة في القص العربي المعاصر، فصول، ع ٢، يناير فبراير مارس ١٩٨٢، ص ١٤٤.
- (٣٣) مشكلة الإبداع الروائي عند جيل الستينيات والسبعينيات (ندوة) فصول، ع٢ بيناير - فبراير - مارس ١٩٨٢، ص ٢١٣.
 - (٤٤) سامية أسعد: وعندما يكتب الرواثي التاريخ، م. س. ص٧١.
- (٤٥) جمال الفيطاني : الزيني بركات، ص ص ٥٩، ١٩٢، ١٩٦، ١٥٣، ١٥٠، ١٥٥،
 - (٤٦) جمال الغيطاني: والقلق، التجريب الإبداع، م. س. ص ١٠٥.
 - (٤٧) رضوی عاشور : غوناطه ، ص ص۱۰۳.
 - (٤٨) م.ن، ص ٩٩.
 - (٤٩) م.ن، ص ١٣٠.
 - (۵۰) م.ن، ص ۲۶۳.
 - (٥١) م.ن، ص ٢٢٠.
 - (۲۵) م. ن، ص۱۹۲.
 - (۵۳) رضوی عاشور: مریمة والرحیل، ص۱۹.
- Roman Jakobson: Essais de linguistique génréale, Paris: (01) Editions de Minuit, Coll. points, 1970, pp. 55, 61, 63.
- Michel Vanoosthuyse: Le roman historique, p. 63. (00)

- (۱) رولان بارت: انظرية النصا، ترجمة منجى الشملي وعبدالله حولة ومحمد القاضي، حوليات الجامعة التونسية، ع١٩٨٨/٢٧، ص٨١.
- (۲) جمال الغيطانى: الزينى بركات، دار الشروق، بيروت القاهرة، ١٩٨٩.
- (۳) رضوی عاشور: غوناطة، روایات الهلال، ع٤٤٤، أبریل ۱۹۹٤، و مربعة:
 والرحیل، روایات الهلال، ع۲۱۹، ستمبر ۱۹۹۰.
- Pierre-Louis Rey, Le roman, Paris: Hachette, (£) 1992.p17
 - (٥) م. ن. ص ص ١٨ -١٩.
 - (٦) م. ن، ص ١٩.
- (٧) انظر قول الجاحظ: ١ وإنما نحكى ما كان فى الناس وما يجوز أن يكون فيهم مثله . الجاحظ: البخلاء، تققيق طه الحاجرى، دار المعارف بمصر، ١٩٧١ ، صر١٩٢٢ .
- Pierre-Louis Rey, Le roman, p. 12.
- Michel Vanoosthuyse qle: Le roman historique, Mann. (4) Brecht, Döblin. PUF, 1996, p18.
- Georges Lukaes: Le Roman historique, Payot, 1965, p56. (10) Cité par P-L Rey: Le roman, p19.
- Henri Pérès: Le roman historique dans la littérature (11) arabe, Alger AlEo. Faculté des lettres, 1957, p. 5.
- (۱۲) إكناتي كراتشكرفسكي: الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث ودراسات أخرى، ترجمة وتقديم عبدالرحيم العطاوى، دار الكلام، الرباط، ۱۹۸۹، ص۲۰.
- (١٣) محمد يوسف نجم: القصة في الأدب العربي الحديث (١٨٧٠ ١٨٧٠) دار الثقافة، بيروت، د.ت. ص١٥٥.
- (١٤) عبد الرحمن ياغى: فى الجهود الروائية ما بين سليم البستانى ونجيب محفوظ، المؤسسة العربية للدواسات والنشر، بيروت، ط ٢، ١٩٨١، من ص ص ٣٣٠ ٥٥. وانظر أيضا لمزيد من التوسع: محمد يوسف بخم: القصة فى الأدب العربى الحديث، ص ص ١٥١ ٣٣٩.
- (١٥) سامية أسمد : (عندما يكتب الرواثي التاريخ). فصول، المجلد الثاني، العدد الثاني، يناير - فبراير - مارس، ١٩٨٢، ص ١٩٨.
 - (١٦) م.ن، ص ص، ٧٠، ٢٢.
- (۱۷) جمال الفيطاني : «القلق، التجريب، الإبداع». حوار أجرته معه عائدة بائية، عواقف، العدد ٦٩، خريف ١٩٩٢، ص ١٠٩٠.
 - (١٨) رضوي عاشور : مريمة والرحيل، ص ٢٦١.
 - (١٩) سامية أسعد : وعندما يكتب الروائي التاريخ؛ ، ص ١٨.
 - (۲۰) رضوی عاشور : غرناطة، ص ۸٤.
 - (۲۱) م . . ص ۸۵.
- Gerard Vindt et Nicole Giraud: Les grands romans (YY) historiques, Bordas, 1991,p. 14.

لقاء الحضارات في الرواية العربية

رجاء عيد*

إذا كانت (الذات) هي الدائرة التي تتمحور عليها ومن جديلة النسيج الاجتماعي الذي يضم «الأنا والآخرين، تتحدد صورتنا عن أنفسنا، وتتحدد صورة الآخرين أيضا. فكينونة (الذات؛ لا تظل في حالة سكونية، وإنما تتحرك خلال الحراك الاجتماعي مع سواها، فثمة سيرورة وصيرورة، وثمة تخول وتبدل.

العلاقة المجاوزة حدود المكان وتخوم الزمان.

وفيما تشكله صور العلاقة بين الحضارات في مجال الرواية العربية _ يمكن كما سيتضح _ استخلاص ما نجمله _ أولا _ في عدد من النقاط التالية:

وبالمثل، يمكن القول بأن ما ينطبق على (الأنا) ووالآخر؛ في إطار مجتمع بعينه ينطبق ـ كذلك ـ على صور

في بدايات النهضة لم يكن الجانب الاستعماري أو شخصيتنا، فإن ذوات الآخرين هي التي تشكل رؤيتنا لأنفسنا، السلطوي للغرب قائما في تلك الجذور الروائية عند (رفاعة الطهطاوي _ على مبارك _ المويلحي) ، ومن ثم كان الهم الأساسي في تلك الروايات هو التزود بالمعرفة من ذلك الآخر: الغرب الذي لا يمثل الخصم، وإنما يمثل التفوق الثقافي.

وقد ظهرت بدايات التلاقي بين الشرق والغرب في الروايات التالية:

_ (تخليص الإبريز في تلخيص باريز): وفاعة الطهطاوي، أول رحلة تعبر تخوم الوطن وتكون (باريس) تلخيصا لسواها. (3TAI).

_ (علم الدين): على مبارك .

رحلة أخرى إلى باريس، حيث يقوم شيخ أزهرى وابنه بتلك الرحلة يصحبهما مستشرق إنجليزي (١٨٣٦).

وفي العملين السابقين كان الشعور عجّاه الآخر بأنه المتفوق وليس العدو المتحكم.

_ (حديث عيسي بن هشام): محمد المويلحي.

رحلة تطوف بالداخل تتفرغ لنقد اجتماعي للسلوك والعادات، ثم رحلة إلى الخارج: فرنسا. تلحظ حسنات وتدعر إلى احتذائها، وترفض عادات وتخض على رفضها (١٩٠٥).

_ (أديب) : طه حسين.

بداية تصالح الضدين، وترافق الإعجاب والنفور (١٩٣٥).

_ (قنديل أم هاشم) : يحيى حقى.

صوت الأب يجمد نغمة الشعور بالتصادم: محاربة الخصم بالسلاح نفسه: الثقافة والمعرفة.

_ (عصفور من الشرق) : توفيق الحكيم. (١٩٣٨). كما يقـول بطلها: «الشرق والغرب وجـهـا عـمـلة

واحدة،

_ (الحي اللاتيني): سهيل إدريس (١٩٥٣). رؤيا متعاكسة من منظور الشرق والغرب.

بعد أن برزت صورة (الغرب، بوجهها الاستعمارى التسلطى، فإن تلك العلاقة على رغم أنها أصبحت علاقة ملتبسة، يختلط فيها جانبه الاستعمارى وجانبه الحضارى، فقد بقى لقاء الحضارات فى الروايات التالية محور التواصل والترافق والمثاقفة والمواءمة. ومن ثم، نتساءل عن قبعة هذه الثنائيات الشائعة عن المجابهة والهزيمة والانتصار؟

فى تلك الأعمال الروائية المتعددة يتجه أبطالها وكأنهم الجسر الذى يربط بين الحضارات، وجميعهم عادوا إلى أوطانهم، مفيدين من ذلك التلاقى. حتى المصطفى سعيد، فى (موسم الهجرة إلى الشمال) - الذى يدور الجدل حوله - عاد يفلح الأرض، وينظم مع قومه شئون حياتهم اليومية. ومع ذلك فإن المصطفى سعيد، ظل هامشيا فى علاقته بالغرب، وعلاقته بقيت فى حدود مغامرات جنسية

طائشة ولا يمثل - كما سيرد في البحث - ما يؤهله ليكون صورة للتلاقي. في حين أن الروائي - وهو البطل الأساسي - يمثل رؤية لها شمول وانفساح، وتؤمن بحتمية الإفادة من روافد الحضارات الإنسانية ليتخلص بذلك من غريمه اللاشعوري: مصطفى سعيد، وسيطرة كابوسية التاريخ عليه. يقول الراوي:

وكونهم جاءوا إلى ديارنا، هل معنى ذلك أن نسمم حاضرنا ومستقبلنا.

ومثلما كان «الراوى، في (موسم الهجرة ...) يكون «محسن» في (عصفور من الشرق)، يقول:

... لأن الشرق والغرب إن هما إلا شقا تفاحة واحدة _ أو وجها عملة واحدة _ خلقا ليكونا واحدا.

ولا يختلف عنهما (إسماعيل، في (قنديل أم هاشم)، وأزمته لم تكن مع أوربا وإنما أزمته مع مواطنيه. ولكن الأزمة تنتهى بالتصالح والتوافق:

.. لقد زالت الغشاوة التي كانت نرين على قلبي وعيني... وأنتم مني وأنا منكم.

وهذه الأزمة نجدها في دموسم الهجرة إذا قارنا بين قول الراوى: دهذه أرض اليأس والشعر، ولا أحد يغني، وقوله: دهذه أرض الشعر والممكن، وابنتى اسمها دآمال، سنهدم ونبني، ونخضع الشمس ذاتها لإرادتنا،

إن تلك الأعمال الروائية تعرض - كما يتضح - لقضية التلاقى - بين الشرق والغرب أو الشمال والجنوب - على مستوى أفراد، هم أبطال تلك الروايات، أى أن المستوى الفردى للتلاقى الحضارى لا يمثل مختلف جوانب الرؤية، وإن كانت - الروايات - تؤطر صور التلاقى لتوطيد صيرورة التفارق والتوافق.

وجميع أولفك الأبطال ... ما عدا مصطفى سعيد الذى هو حالة خاصة أو له تفسير خاص، سنعرض له فى حينه ... لا يمثلون ما يتردد عن «الفشل والهزيمة، والتصادم والتناقض، بين الحضارات.

نعرض توطئة _ لما سنعرضه عن شخصية (مصطفى سعيد) ما يقوله (الطيب صالح) فى رد عن سؤال يتحدث عن (الهنويمة والفشل) أيضا، وسوف نلحظ فى إجابة (الطيب) ما يتصل بما نراه بأن تلك حالة فردية، أو حالة جيل محدد تعاورته أو مزقته ظروف زمنيته التى صاحبت سلطوية الاستعمار، وعانت من قسوة المحتل.

إن التركيز على شخصية (مصطفى سعيد) بحسبانه البطل المنهزم ليس صحيحا فإنه - في رأينا - بقايا ما ترسب في واللا شعور، أو «عقد التاريخ»، ومن ثم، يشيع في الرواية على لسان الراوى الرفض المستحسر لسيطرة الماضى على الحاضر.

يقول موجه السؤال للطيب صالح:

هل أرادت الرواية أن تعبر عن فشل جيل كامل نشأ في ظل الاستعمار وقيمه، وتشرب نظامه، ثم رجع إلى أرض الوطن وهو يقف ضد تلك القيم محاولا أن يتأقلم مع الحياة في وطنه؟

ومع اضطراب السؤال في رأينا حول القيم، التي لا تعنى كما نعلم كل مفهوم الحضارة، وكذلك الاضطراب في جملة (وتشرب نظامه) فإن رد الطيب صالح يسمح لنا بتأويل آخر، كما سنرى. يقول في إجابته:

أعتقد من الحق أن نقول إن الرواية تتضمن هذه الملاحظة. وإن نهاية مصطفى سعيد، تحقق هذه الأهداف التي تمثل فسشله من أول الرواية إلى آخرها(١).

وتتخذ هذه القضية - قضية التلاقى - من «المرأة» إطارا لصورة العلاقة التصادمية أو التصالحية بين الشرق والغرب، باستثناء (موسم الهجرة إلى الشمال) التي تكاد تختزل المواجهة - في هذه القضية - في إطار «الجنس»، وإن كانت (موسم..) تتفرد بسمات خاصة سنعرض لها في حينها. ومع ذلك، فإن ذلك لا يعد مأخذا على تلك الروايات من ناحية العمل الروائي وتقنياته، فجميعها تنتسب إلى «جنس» الرواية وليس للحجاج الذهني أو المبارزة اللفظية أو تقديم الأدلة،

ومع ذلك فقد جنحت رواية (عصفور من الشرق) إلى ذلك السبيل، ويتضع أن موضوع العلاقة بين محسن وسوزى كان موظفا لبقية الرواية.

ومن ثم، فلعله من التجنى أو من التبسيط الشديد ابتناء مقدمة مغلوطة لاصطناع نتيجة مغلوطة، فيما يقوله صاحب كناب (تحولات الشوق في موسم الهجرة إلى الشمال) الذى يرفع فيه من كفة «الطيب صالح» باصطناع مقارنة بين الروايتين: (موسم الهجرة) و (عصفور من الشرق)، فلم يكن «ترفيق الحكيم» معنياً بما يسميه صاحب الكتاب بدا الجابهة التاريخية، ولا قيمة لما يستنجه من أن «محسن» لو تزوج «سوزى» لانتهت القضية. ولو كان على علم بما أثبته في آخر كتابه عن محاورة مع «الطيب صالح» ما تورط فيما قاله.

جاء في قول «الطيب صالح» عن بطله مصطفى سعيد «واعتقد أنه مصطفى سعيد لو كان متعقلاً في سلوكه لقمل ذلك وعاش في رغد مع تلك السيدة ميقصد زوجه بعد عودته من الغرب »(٢) ولكن هذا له عاقبة سيئة من الناحية الفنية حيث إنه سيحول الرواية إلى ميلودراما سخيفة لا طائل تختها.

ولعل من العدل ما يقوله (مصطفى رضوان) في مقاله عن مصطفى سعيد:

لقد كان من الصعب على مصطفى سعيد أن يميز بين الغرب الحضارى والغرب الاستعمارى. إنه المأزق الحقيقي لشخصية مصطفى سعيد (٣).

إن مختتم (عصفور من الشرق) مخمل تفهما لتلك العلاقة التى تفصل بين غرب استعمارى وغرب حضارى، أو بين شرق له حضارته المتصلة، بالضرورة عبر امتداد زمن سحيق، بحضارات أخرى:

فعلى الرغم من كل ذلك كان محسن يرى أن أفكار الغرب لا تستحق أن تنبذ كل النبذ، بل ينبغى أن تضاف إلى أفكار الشرق، وكان يعتقد أن الحضارة الغربية إذا ما مجردت من كبريائها

ومن غرورها صارت الأساس لما نسميه في المستقبل الحضارة العالمية حضارة الإنسان... لأن الشرق والغرب إن هما إلا شقا تفاحة واحدة أو وجها عملة واحدة، خلقا ليكونا كلا واحدا(٤).

* * *

لا يخلو الخط الذي يمتد محاولا تحقيق ذلك التلاقى بين الحضارات في هذه الروايات من دوال تسكن ظل الرمز، ومن دلالات تخرج بالظل إلى النور في عبارات بعينها.

ففى رواية (موسم الهجرة) نجد _ مثلا أن «النهر» هو رمز للحد الحاجز بين حضارتين: الشمال والجنوب، بينما تكون (السباحة نحو الشاطئ الآخر) هى محاولة للوصول إلى ذلك التلاقى، وفى «أحسست أن قوى النهر فى القاع تشدنى إليها» تتماهى ترسبات «الجنوب» وتراكمات الجذور والموروث.

و ــ الآن ــ صراع بين الثبات والتحول: (وفجأة وبقوة لا أدرى من أين جــاءتنى، رفــعت قــامــتى فى الماء، وولن أستطيع أن أحفظ توازنى مدة طويلة.

ولكن الراوى وقد صمم على «التخلص» من قيود تعوق التحرك، وتمنع التحول، وأن (يخلع) أردية الجمود والتوقف، فإنه يقول: (دخلت الماء عاريا كما ولدنني أمي). وواضحة دلالة العبارة التي يردفها بدوال أخرى تتبادل مواقعها بين الرمز والمرموز له:

- أحسب برجفة أول ما لامست الماء البارد.
 - ثم تخولت الرجفة إلى يقظة.

وإن جملته الأخيرة تؤذن بمجاوزة الصدمة الأولى، وتشى بحتمية التجدد وضرورة التيقظ لمستجدات حضارية ومعطيات ثقافية عديدة، وكثيرة ومتجددة، ولا يجدى الوقوف على الشاطئ الآخر يجتر مخزونا جاوزته حركة الحياة ومن ثم كان التوالى للفعل «أسبح وأسبح».

• ويكون المتجه للشمال، حيث يتلاقى به الجنوب.

- وأخذت أسبح نحو الشاطئ الشمالي.
 - وظللت أسبح وأسبح.
- وقد استقر عزمي على بلوغ الشاطئ الشمالي هذا هو الهدف.

إن ترددات متقابلة تومئ فى توالياتها إلى اقتراب مخاض جديد، وإلى استشراق ميلاد جديد وتوحى باستبصار، بتوحد، فى مدى رؤيته أو انفساح بصيرته، ذلك التلاقى أو التلاقح بين الحضارات التى تترافد على محيط الدائرة الكونية.

- كنت أرى أمامى نصف دائرة، ثم أصبحت بين
 العمى والبصر.
- كنت أعمى ولا أعى، هل أنا نائم أم يقظان؟ هل أنا
 حى أم ميت؟

ولكن اليقين يظل راسخا ومترسخاً.

- الإحساس بأن الهدف أمامي.
- إنما يجب أن أتخرك إلى أمام لا إلى أسفل.

وهو _ الآن _ فى منتصف الطريق، وقد تضطرب مشاعره أو تختلج أحاسيسه، أو تتشتت رؤاه بين «الثابت» وضرورة «التحول»، وتكون أسراب القطا _ رؤية أو رؤيا _ نحثه على مواصلة الرحلة إلى الشاطئ الآخر. ولا نغفل تلك اللقطة الخاطفة فى ذلك التساؤل المحمل بإشارات كشيرة: هل هى رحلة أم هجرة» ؟

- تلفت يمنة ويسرة، فإذا أنا في منتصف الطريق بين الشمال والجنوب.
- وفى حالة بين الحياة والموت، رأيت أسراب القطا المتجه شمالا، هل نحن فى موسم الشتاء أو الصيف؟ هل هى رحلة أم هجرة؟

إن «برودة الماء» _ الآن _ تتمازج وجسده، وواضح ما تومئ إليه. ولكنه _ أيضا _ لا ينفصل عن النهر، ولكن لا

ينسحب إلى قاعه، والنهر بمدلوله _ يعنى الحركة والتجدد، وموج يعلو وموج يهبط، ولا تنفصل _ كذلك _ موجة عن سواها، أو حضارة عن أخراها ، فجميعها لابد من أن تتلاقى، والراوى من النهر نفسه أو حركة الحياة المتجددة:

• وأحسست برودة الماء في جسمي، وكان ذهني قد صفا حينئذ، وتمددت علاقتي بالنهر. إنني طاف فوق الماء ولكني منه.

وتكون هذه القناعة أو يكون هذا اليقين بضرورة تلاقى الشاطئين وتآلف الضفتين:

النهر يجرى نحو الشمال: لا يلوى على شئ، قد يعترضه جبل فيتجه شرقا، وقد تصادفه وهدة من الأرض فيتجه غربا، ولكن إن عاجلا أو آجلا، يستقر في سيره الحتمى ناحية البحر نحو الشمال (٥٠).

ولنتذكر ما يقوله (محسن) في العصفور لصديقه الروسي (إيفان):

أرى أنك؛ تقسو فى الحكم على الغرب يا مسيو إيشان. مهما يكن من أمر فإن أوربا قد وصلت بالعلم البشرى إلى قمم لم يصل إليها...(٦)

ومن الطريف أن نقارن بين المقتبسات التالية، وجميعها تتجادل ـ كذلك ـ حول علاقة المثاقفة بين الحضارات.

وليكن معنا صوت «الراوى ، فى (مسوسم الهجرة...) معنا عيث ينفض عنه كابوسية التاريخ التى أثقلت شخصية «مصطفى سعيد»:

الراوى:

وكونهم جاءوا إلى ديارنا، ولا أدرى لماذا، هل معنى ذلك أننا نسمم حاضرنا ومستقبلنا؟ إنهم سيخرجون من بلادنا إن عاجلا أو آجلا كما خرج قوم كثيرون عبر التاريخ من بلاد كثيرة... وسنتحدث لغتهم دون إحساس بالذنب، ولا إحساس بالجميل (٧).

_ والد إسماعيل في القنديل:

بلاد بره كلمة لها رنين وسحر، وتتسلل كروح مبهمة لا يطمئن إليها.. بلاد بره ينطق بها الأب كأنها إحسان من كافر لا مفر من قبوله، لا عن ذلة، بل للتزود بنفس السلاح(٨٠).

مصطفى سعيد _ في دموسم الهجرة... :

ولم أكن أحس مجماههم بالجميل... كنت أتقبل مساعداتهم كأنها واجب يقومون به نحوى(٩).

إن الراوى في (موسم الهجرة...) كما ألححنا ونلح - هو البطل الأساسي الذي يعشل الصوت الذي يعبر بندائه تخوم المسافات والأبعاد لتنضام خارطة الكون الإنساني، وتتلاقى في كينونته حضارات متعددة، وتتزاوج ثقافات

إنه الراوى _ فى حكيه التالى، وكأنه _ وقد راد الطريق _ يزبل ما علق من أوهام عن الآخر أو توجس من الأخرين:

دهشوا حين قلت إن الأوربيين - إذا استثنينا قوارق ضفيلة - مثلهم تماما، يتزوجون ويربون أولادهم حسب التقاليد والأصول، ولهم أخلاق حسنة، وهم عموما قوم طيبون... ويبحثون عن الطمأنينة في الزوج والولد(١٠).

إن رؤية منفسحة ومتسعة تتوالى صورها، وتتحاشد دوالها، وتتشارك مدلولاتها. إذا قمنا بمقارنة خاطفة بين ما لا يجحده أبطال تلك الروايات التي تجسد لقاء الشرق والغرب أو التقاء الحضارات، فسوف نلحظ تفارقا وتوافقا بين الأبطال وما سنؤجله مؤقتا ـ بطل ـ (موسم الهجرة إلى الشمال).

ـ (محسن) بطل (عصفور من الشرق):

ودخل (محسن) الأوبرا، فما تمالك نفسه أن وقف مشدوها: أية عظمة وأى ثراء يشعرانه بالدوار؟ عندئذ أدرك من فوره معنى مجسما لكلمة (الحضارة الغربية) التي بسطت جناحيها

على العالم.. وتمثلت له تلك الجمه ورية الجميلة التى تخيلها الشعراء والفلاسفة فى كل زمان، جمهورية.. الكل فيها مثل فرد واحد. الكل يقرأ وينعم. باللسماء! أو مستطاع لهذا الحلم الجميل أن يتحقق يوما على هذه الأرض (١١٥).

بطل (أديب) في حديثه عن فرنسا وخوفه من هجوم الألمان عليها:

أخلو إلى نفسى أمام هذه الأشياء التى أراها كنوزا للإنسانية قد حوت خير ما عند الإنسانية من فن وأدب، ومن فلسفة وعلم، ومن عمل وأمل ومن تفكير وتدبر وروية ونشاط.. أخلو إلى نفسى... وأفكر فى أن قوما يزحفون عليها... ليقضوا من أمر باريس، وليقضوا من أمر فرنسا دون أن يحفلوا بأنهم إن فعلوا فسيقضون من أمر الحضارة كلها (١٢).

ويتحدث افسؤاده من (الحى اللاتيني) معن الحضارة الفرنسية في الأدب من خلال تعليف على مسرحيتين فرنسيتين، هما مسرحية له األبير كامو، والمسرحية الأخرى وهي تمثيلية الكوخ الصغيرة.

يقول معلقا على الأولى:

إن أدبنا بحاجة إلى مثل هذه النزعات الشورية. وكل ما أتمناه أن أترجم هذه المسرحية يوما وأبلغها إلى القراء العرب. إننا مفتقرون إلى مثل هؤلاء الأبطال الفدائيين (١٣).

ويقول عن الثانية:

لا ريب في أن هذه المسرحية لا أخلاقية. فهي لا تخلف لدى المشاهد أى استنكار للخيانة الزوجية التي يدور حولها الموضوع. على أن ما يحمد للفرنسيين أنهم يقتحمون أدق المشكلات التي يواجهونها، بالغا ما بلغت من الجرأة... أليس

أدباؤنا مقصرين في هذه الناحية، ألا تراهم يتفادون في آثارهم إثارة كثير من المشكلات التي تمس حياتنا، خسية من ثورة حساة التقاليد (11).

_ إسماعيل بطل (قنديل أم هاشم):

... تعلم كيف يتذوق جمال الطبيعة، ويتمتع بغروب الشمس... ويتلذذ بلسعة برد الشمال العلنا نلحظ توافقها مع رواية موسم الهجرة ومدى التوافق في إعادة العبارة]... أخرجته مارى... من الوخم والخمول إلى النشاط والوثوق، فتحت له آفاقا يجهلها من الجمال في الفن في الموسيقي في الطبيعة، بل في الروح الإنسانية أيضا (١٥٠).

_ من حديث (عيسي بن هشام) للمويلحي:

_ الحكيم أو المستشرق:

لهذه المدينة الكثير من المحاسن كما أن لها الكثير من المساوئ، فلا تغمطوها حقها، ولا تبخسوها قدرها، وخذوا منها معشر الشرقيين ما ينفعكم... وانقلوا واتركوا ما يضركم وينافي طباعكم.. وانقلوا محاسن الغرب إلى الشرق، وتمسكوا بفضائل أخلاقكم وجميل عاداتكم، وأنتم بها في غنى عن التخلق بأخلاق غيركم(١٦١).

وحتى (مصطفى سعيد) حين يتحدث عن تلك الحضارة يتلاقى مع ما سبق، ولكنه _ على حسب سياق الرواية _ يتفافل عن ذلك كله، ليتفرغ إلى اصطياد فريسة جديدة:

ثلاثون عاما وقاعة ألبرت تفيض كل ليلة بعشاق بيتهوفن وباخ، والمطابع تخرج آلاف الكتب فى الفن والفكر. مسرحيات برناردشو تمثل... إيدث سيشوبل تغرد بالشعر، ومسرح البرنس أوف وبلز يفيض بالشباب والألفة... الجزيرة مثل لحن عـذب. ثلاثون عـامـا وأنا جـزء من كل هذا،

أعيش فيه، ولا أحس جماله الحقيقى ولا يعنينى منه إلا ما يملأ فراشى كل ليلة ،... وخرجت من دارى ... أحس بأنى مقبل على صب

تحولات الشخصية من التفارق إلى الترافق:

إن الحوارات التالية تومئ دلالتها إلى تلك المفارق التى هى نتاج طبيعى لحضارات ترفدها ـ بالضرورة ـ عوامل متعددة ومتشابكة. ومع ذلك ـ فيما نظن ـ لم تعد بتلك الحدة أو الكثرة؛ فمع مستجدات فرضتها طبيعة العصر فى إمكاناته الضخمة ـ يصح هنا استخدام التعبير المعروف العالم قرية صغيرة ٤ ـ لم يعد ذلك التفارق كما تصوره شخصية أو بضع شخصيات، تعبر عن حدة المفارقة، التى تغلفها ضرورات رسم الشخصية بحشد أنماط من صور فردانية، أو يوظفها الروائى لمصلحته الشخصية كما يفعل توفيق الحكيم حين يرسم صورة رومانسية لمحسن أو لنفسه فى الحقيقة.

ومع ذلك، فإن دوال الحوار سوف تبين ـ ولا نكران لذلك ـ عن اختلاف في المنظور الحياتي لكل من الشرقي والغربي، ولكن ذلك وارد أيضا حتى عند أبناء الجنس الواحد وإن اختلفت درجاته.

إن المقدمة الجيدة والعميقة التي قدمها بيلي وبندر لـ(عصفور من الشرق) سوف يلتقط منها ما يؤكد أن توافقا أو تصالحا سوف يتم، إن لم يكن للله في رأينا لله قد تم في صور عديدة ومتعددة:

والموضوع الأساسي لهذا الكتاب هو أوجه التشابه ومواطن الاختلاف بين ثقافة الغرب وثقافة الشرق(١١٨).

وفى نهاية الكتاب ينسلخ محسن لا من أفكار ذلك الروسى المسرفة فى عداء الغرب فحسب، بل وينسلخ أيضا من تصوره الرومانسى الحالم لفضائل الشرق(١٩١).

... ويعرض الكتاب أيضا مشكلات تصارع الثقافات على المستوى الفردى من خلال قصة ظريفة)(٢٠).

ولنتقدم الآن بمقتبسات تكون هذه الفتاة الظريفة - إسقاطا شعوريا يبين عن تخالف الشخصيتين (سوزى - محسن) ولكنه - كما أشرنا - تفارق لا يمنع توافقا، وهو - كما أشرنا أيضاً - يمكن أن يوجد في تركيب الشخصية سواء كانت شرقية أو غربية، وليس (محسن أو سوزى) صورة لكل حضارة ، فمن الخطأ التعميم، خاصة كما تعلم أن قصه الحب الظريفة، مجرد مشجب يتعلق عليه الجدل الذهني حين تنتهى - سريعا - تلك القصة، ويكون ثمة وعد بالتلاقي - بين الحضارات - مع اختلافنا عن مثالية خيالية يتمناها توفيق الحكيم.

ولتنب هذه التحاورات في دوالها عما تتفارق فيه أشخاصها الثلاثة: (أندرين - جرمين - سوزى) عن شخصية محسن. ومع أن الحوار - التالي - يدور في مواقف مختلفة، فإن لكل موقف لحمة دالة، تتجمع مع سواها، وتتضام مع أخراها:

_ أندريه: ألم تقدم إليها [يقصد سوزى] بعد طاقة زهر؟

_ محسن: لا زهر ولا عطر، إنها أعظم قدرا اعتدى....

فبدا العجب فى وجه الفرنسى الشاب، وخيل إليه أنه يسمع ألغازا أو طلاسم لا قبل له بفهمهما ، فهز كتفيه مريحا نفسه:

تلك ولا شك فلسفة شرقية (٢١).

_ أندريه: كفي خيـالا وشعرا. تكلم في الواقع. هل أخبروك أنها تخب أحدا بعينه؟

محسن: إنها يا سيدى محبة محبوبة .

أندريه: كيف علمت؟

محسن: بالفراسة.

أندريه: الفراسة! أقسم أنى لم أر مثل هذا فى حياتي (٢٢).

_ أندريه: لا. حقيقة لا. إنى لا أستطيع أن أنفق عمرى جالسا هكذا .

[يقصد جلوس محسن أمام شباك التذاكر ليرى سوزى].

إن الزمن شئ لا تعرفونه أنتم معشر الشرقيين، ولا يعنيكم أمره.

محسن: لقد تخررنا منه.

فحملق أندريه في محسن مليا ثم صاح:

آه أيها الشرقيون أأنتم بلهاء، أم أنتم حكماء ؟(٢٣)

– أندريه: آه أيها العاشق الشرقى الذى ينفق أيام. فى قهوة يحلم، وحبيبته على بعد خطوتين(٢٤).

ویتذکر (محسن، عمه (سلیم، فی (عودة الروح) _ کما نعلم _ فیحاور نفسه:

وأدرك مسحسن أنه يصنع - الآن في شارع دالأوديون، عين الذي كان يصنع دسليم، في شارع دسلامة، منذ سنوات، أهي المصادفة؟ أم هذا شئ في دمه؟ (٢٥).

ولعلنا نتذكر ذهاب محسن إلى الكنيسة مجاملة لأندريه في عزائه لأحد الناس.، ونجتزئ هذين الحوارين:

_ أندريه: إن عليك طقم حــداد كـــامل. إنه ليــــرنى أن أصحب مثلك وذلك إلى النزمة القصيرة.

محسن: النزهة؟

قالها الفتى وهو ينظر إلى صاحبه شزرا (٢٦٠).

_ محسن: إنك تعسرف أنى أدخل هذا الحسرم المقدس، ولا تقول لى حتى أعد نفسى!

فابتسم أندريه وقال:

أيها العصفور الشرقى. تعد نفسك لدخول الكنيسة! ما معنى هذا؟ إننا ندخلها كما ندخل القهوة. أى فرق؟ هناك محل عام ، وهنا محل عام. هناك الأرغن، وهنا الأوركستر.

فلم يلتفت إليه محسن وهمس كالمخاطب نفسه: بل هناك السماء.

فلم يبد على الفرنسى أنه فهم (محسن) ولم يكلف نفسه عناء سؤاله (٢٧).

أما التحاور التالي فهو يضم الثنائي وأندريه وزوجه جرمين، مع محسن:

- محسن: إنى أحب هذه العبارات المبهمة التي أتخيل معناها كما أشاء.

أندريه: إنك رجل خيالي وهذه مصيبتك .

جرمین: من غیر شك. لا سبب عندی لفشل محسن غیر أنه خیالی أكثر مما ینبغی.

نظرت جرمين إلى محسن مليا، بعد أن أسرف فى وصف صاحبته، ثم قالت: أهذه المرأة فى باريس أم فى كتاب وألف ليلة وليلة، (٢٨)

أما صاحبته (سوزي، فإنها كما يتحدث محسن:

مرة واحدة نبذت إلى عفوا بنظرة وقالت لى: أما تزال واقفا ها هنا؟ أى مخلوق أنت؟(٢٩).

فنظرت إليه فاحصة، كمن ينظر إلى مخلوق عجيب (٣٠).

وإنها على حسب ما يذكر محسن:

وجعلت تفكر قليلا في أمر هذا الفتى الغريب: أهو شرقى متوحش، لا يعرف الآداب واللياقة... إن هذا الفستى غسريب الأطوار. هذا كل ما تستطيع أن تفهمه.

سوزى: ما كل هذه الكتب؟ إنك تقرأ كثيرا، أتلذ لك بهذا المقدار الحياة في...

_ وأنت؟

- إنى أفضل الحياة في الحياة» (٣١)

ولعله من الطريف أن نلحظ تطور فكر «محسن» حين نقارن التحاورات السابقة مع تخاور محسن: مع صديقه الروسي إيفان:

- إيفان: أنا لا أفهمك تمام الفهم أيها الشرقي العزيز. إنك تعيش بالوهم والعزاء.

محسن: يامسيو إيفان. سر تعاستنا هو أننا نعيش في هذه الحجرات المغلقة. إننا نجهل الواقع وطرائقه الماشرة، لا شئ بالخيال في هذه الحياة.

فهز الروسي رأسه وابتسم ابتسامة ساخرة، وقال:

من علمك هذا الكلام أيها الشرقي؟

ومر طيف أندريه مرة أخرى برأس الفتى. حقيقة أن صديق الفرنسى هو الذى يذكر دائما الكلمة: الواقع. ولكن هذا الروسى الثائر الواقف فى منتصف الطريق بين الشرق والغرب. من يضمن لحمسن أنه على حق فى كل هذه التصورات (٣٢).

ولعل تطور فكر «محسن» هذا يتشابه مع فكر «فؤاد» -في (الحي اللاتيني) الذي أدرك جيدا طبيعة انتهاء الحب بينه وبين «فرانسواز» - دون أن يمر بمثالية محسن السابقة.

وهو _ فؤاد _ كذلك _ يقترب من إسماعيل _ فى _ قنديل أم هاشم _؛ وذلك فى جانب تقلص الحدة العاطفية أو عدم الوقوع فى مثالية حالمة بعيدة عن الواقع كما سيأتى لاحقا.

ولعل تشابها _ أو تماثلا _ بين ما سبق، وتلك الحوارات _ أو ذلك التحاور - بين (إسماعيل) وزميلته (ماري) (في

قنديل أم هاشم)، بل إن توافقا يتم بين الروايتين في تطور بطليهما، أو في تحول فكرهما. ونجتزىء من «القنديل» -هنا _ ما يوميء إلى ذلك التشابه أو التماثل:

- إسماعيل: سأستريع عندما أضع لحياتي برنامجا أسير عليه.

مارى: ياعزيزى إسماعيل. الحياة ليست برنامجا ثابتا، بل مجادلة متجددة.

يحدثها عن المستقبل فتحدثه عن حاضر اللحظة [ولعلنا نتذكر صاحبة محسن في قولها له: إني أفضل الحياة في الحياة]. كان من قبل يبحث دائما خارج نفسه عن شئ يتمسك به ويستند إليه... أما هي فكانت تقول له:

إن من يلجأ إلى المشجب يظل طول عمره أسيرا بجانبه يحرس معطفه. يجب أن يكون مشجبك في نفسك. إن أخشى ما تخشاه هي القيود، وأخشى ما يخشاه هو: الحرية (٣٣).

ثم نكون تلك التحولات كما يرويها (إسماعيل):

وخلص بنفس جدیدة مستقرة ثابتة والقة (۳۱) السامات علمته ماری کیف یستقل بنفسه (۳۰).

ومع ذلك، فلعله من الطريف أن نلحظ هذه المفارقة بين شخصية محسن في «العصفور» وشخصية إسماعيل في «القنديل»، ولعل الثانية - كما سيلي - تشى بتقلص الحدة العاطفية بوصفها ميسماً شرقياً جسدتها - فيما قبل - شخصية (عطيل» - كما نعلم -، حيث نلحظ بقايا ظلها الضئيل - عند محسن - بينما يبراً منها (إسماعيل».

• محسن:

- ولكنه يراها في نومه تعانق رئيسها هنرى أو يراها تقبل شابا زنجيا تلك القبلات الملتهبة، فينهض منزعجا مضطربا يود لو يمزق جسدها بأسنانه(٣٦).

إنى أحبك إلى حد مخيف، إلى حد الرغبة فى
 أن أنهال عليك ضربا ـ هذا مخيف حقا(٣٧).

فقال في صوت خافت نارى متقطع كأنه حمم متطايرة: لي رغبة هائلة في أن أقبلك الآن(٣٨).

• إسماعيل:

ولم يتألم كثيراً عندما تبتعد عنه، وتنصرف إلى زميل من جنسها ولونها، إنها ككل فنان حين يمل عمله حين يتم. شفي إسماعيل ففقد كل محره، وأصبح كغيره ممن تعرفهم (٢٩).

وتدور رواية (الحى اللاتينى) - كذلك - فى إطار الحب من خلال قصتين تتلاقى. بهما الرواية مع واقعية إسماعيل فى القنديل ومع «محسن» - بعد تطور فكره ونظرته للحياة والحب - فى (عصفور من الشرق). وقد سبق الإشارة إلى هذه النقطة فى حب فؤاد وفرانسواز - أما القصة الثانية فهى بين بطل الحى اللاتينى «فؤاد» وجانين مونترو، وهى تأخذ منحى آخر يقف فيه البطل بين طرفين متصارعين فهو يقترب من محسن فى تمسكه بحبيبته ورغبته فى الزواج منها والاستقرار معها، ثم نراه يتردد بعد قراءته خطاب والدته، حيث ينبض بداخله التقاليد ووطأة الموروث، والنظرة الشرقية للمرأة الغربية، التى تظهر فى قول والدته:

أخشى يابني، أن يصرفك الغرب عنا. وأخشى فوق ذلك أن تسحرك امرأة من هناك فتقع في

وتمثل المرأة كذلك _ عنصر المواجهة _ أو أحد الجوانب _ التي توميء إلى تلك المفارق بين الحضارتين.

ويعى فؤاد جيدا هذه المفارق التى تعطل أو نمنع الترافق فى الغائه فكرة زواجه من فرانسواز، وأن الانفصال بينهسا نهاية طبيعية يعرفها الاثنان، يقول:

فكرت طويلا في هذا، ولكننى انتهيت إلى إلغاء هذه الفكرة. إننا مدعوون في المستقبل ياعزيزنى إلى مواجهة كثير من قضايانا القومية التي لا تعنى أحد سوانا. وأنا لا أعتقد أن زوجة أجنبية تستطيع أن تعين زوجها في معاناة مثل هذه

القضايا... ولئن أنا تزوجت يوما، فلن أنزوج إلا من فتاة عربية، وإن فرانسواز لتعرف ذلك الآن(٤١).

بالرغم من أن «جانين مونترو» مثلت في البداية إسقاطا شعوريا يين عن حواجز تعطل الترافق بمساهمتها في إخراج مكبوت «اللاشعور» كما في هذه المقتبسات:

أم تراك قد زللت إذ أنبأتها بأنك من الشرق العربي؟ ما يمنعها من أن بجيل في خاطرها كل ما سمعت أو قرأت، عن مساوئ العربي، فتحسبها مثلة فيك! ألا ترى الغربي يخاف دائما هذا الشرقي، هذا العربي، النابع من رمال الصحراء، العائش في حضارات القرون الوسطى؟ وفلوبير نفسه، هذا الذي حنت، هي، إلى الشرق بتأثير ما كتبه، ألم يكن حريصا على تصوير نواحي التأخير والحيوانية في حياة أهل الشرق؟(٢٤).

إن الفقرة السابقة تكتنز بدوال تتشابك مدلولاتها في دلالة تومىء إلى حواجز تمنع الترافق - يلتبس فيها الماضى والحاضر، وتعتم سماء الآتى، وتطلق سهم الاتهام صريحا موجها للغرب:

أ = هذا العربي،.... العائش في حضارات القرون الوسطى.

ب = ألا ترى الغربي يخاف هذا الشرقي.

ج = بخيل في خاطرها كل ما سمعت أو قرأت عن مساوئ العربي.

د = وفلوبير.... ألم يكن حريصا على تصوير نواحى التأخر والحيوانية في حياة أهل الشرق. [ومن الواضح أن هذه الفقرة تدين كلا من الشرق والغرب].

ولكنها _ جانين مونترو _ تعد _ بعد ذلك _ مثالا قويا تلحتمية التلاقى، وأن خصوصية كل حضارة لا تمنع أو لا تنفى التواصل والترافد.

ويتضح ذلك من مذكراتها حيث تقول:

إنني سأحاول أنا أيضًا أن أنساه، هذا المستقبل، كما أحاول أن أنسى هذا الماضي.

أيكون هذا صحيحا؟ لست أدرى. ولكن يجب على أن أحاول. من أجله هو، من أجل حبه. أصبحت أحب هذا الحب، وأحب نفسى التي يحد.....(٤٣).

وتقول أيضاً:

سأصارح حبيبى العربى بأنى سأحبه كما نخب المرأة الرجل فى الشرق، لا تطلب مقابلا. ولا تنتظر عروضا..... فسأقول له إنه لا يخيفنى بعد أن يذهب، فقد زود حياتى بزاد الحب لا أحسب أنه سيجف يوما(٤٤).

وهناك جوانب أخرى في الرواية تظهر كالبقع الداكنة تعكر مياه التيار وهي في طريقها للانضمام على مياه التيار الآخر لكن هذا لا ينفى حتمية التلاقي والتواصل فكلاهما يسير في مجرى نهر واحد هو نهر الحياة.

وتتمثل هذه الجوانب في عوامل تتقارب رغم الإيهام بنباعدها، منها الغربة أو فقدان الهوية واغتراب الذات في مجتمع يحقنها ببراتن اللانتماء، التي تبينها لنا دوال هذه المقتسات التالية:

- ولكن رويدك. ولا تتعجل فى الحكم. الأرجح أنك ما تفتأ تعيش فى خيالك، وإن كان الواقع بين يديك وإنك مستنازال مستسدودا إلى أوهامك، (٥٤).

- وهناك كانا يلتقيان طائفة من مواطنيها السوريين واللبنانيين،.... وقد كان هو في الحق ينفر من لقاء المواطنين، ويتجنبهم، ويعتقد أن من الخير أن يعيش في غير أجوائهم، فإن في أحاديثهم هذرا كثيرا، وفي وقتهم ساعات كثيرة مسدورة..... لا يفعلون إلا أن يعلقوا على الفتيات اللواتي يدخلن المقهى، أو يتبادلوا الضحكات والفكاهات (٢٦).

- وأنت لن تنفر منهم إذا أدركت أنهم شبان قلقون، يبحثون عن أنفسهم. إننا جميعا، نحن الشبان العرب، ضائعون يفتشون عن ذواتهم بأنفسهم. ولابد أن نرتكب كثيراً من الحماقات قبل أن نجد أنفسنا......(٤٧).

- كلهم حوله، وعشرات غيرهم، عيون تطل منها أرواح ضائعة، تبحث عن نفسها، على مقاعد الجامعات. وفي مقاهي الأحياء، وبين أذرع النساء. وهو نفسه، هذا الشئ، هذه الصدفة الجوفاء، هذا العود من القش، أليس هو أضيعهم نفسا، وأشردهم روحا(٤٨).

إلى مثل هذه الرابطة، إلى مثل هذه الروح،
 نحن بحاجة أيها العزيز (٤٩).

- أرأيتهم هؤلاء المواطنين الذين يجتمعون على فنجان قهوة في الكابولاد؟ هؤلاء الذين تريد أن تتجنبهم؟ كل ما في الأمر أن الخيوط بينهم مقطعة وأن الرابطة مفقودة. وإنهم لواجدون أنفسهم، متى وجدوا هذه الرابطة. ويومذاك فقط لن تستطيع أن تتجنبهم والاحترام كل من ينظر إليهم. يومذاك لن تنطلق من فم أحدهم تلك الضحكة الجلجلة الفارغة التى تنطق بالعبث واللامبالاة! (٥٠٠).

- وكشف عن صفة تشد أبطالها إلى شبان عرب يعبيب ون في تمرد مكبوت لا يعى نفسه (٥١).

ومن هذه العوامل _ أيضاً _ «وطأة الموروث والتقاليد» التي تظهر الاختلاف بين المجتمعين، وتشكل صدمة التلاقي، كما في المقتبسات التالية:

ولكن كيف أتيح لهم أن يجتمعوا كلهم هنا؟ أية جرأة في إرهاب كل من هاتيك الفتيات أن تسعى إلى لقاء حبيبها.....؟ كفاك هذرا! أنت

تنسى مرة أخرى أنك فى باريس. أخرجها من نفسك بيروتك هذه. أخرجها، فاقتلها ثم أدفنها. أما باريس فواجهها كما هى....(٥٢).

لا، ما أشد ما أكره هذا الارتجال! إننى أحب أن أتنبأ الأمور لأعد لها عدتها، وأتخيل كيف يمكن أن تجرى. بذلك وحده أتفادى من الخية....(٥٣).

وأطرق برأسه، ومشى فى طريقه، وفى حلقه غصة. ومال إلى مقهى، فشرب زجاجة من عصير الليمون، وظلت فى حلقه الغصة(٥٤).

والرواية في هذا الجانب تقترب من «موسم الهجرة...»، إلا أن هذه النقطة تظهر في (الحي اللاتيني) - عبر إشارات خاطفة، بينما تكون هي العامل المسيطر في «موسم الهجرة...». ومن هذه الإشارات:

قول ﴿ فؤاد ا :

أليس هو فتى من الشرق العربى، إنها رواسب أجيال طويلة من الحرمان والكبت والخوف من المرأة، تشده إلى ماضيه وتقاليده!(٥٥).

ويقترب منها قول البطل:

ومع تقارب الروايتين في هذه النقطة، فإنهما يختلفان فيها، فكل رواية تتناولها من جانب، ففي (موسم الهجرة...) تقوم حول تاريخ الغرب الملوث ومساوئ الاستعمار الغربي في أرض العرب، بينما في (الحي اللاتيني) تدور حول بعض التقاليد الشرقية المتوارثة.

وتتسع حواجز التلاقى لتشمل اتهاما موجها للغرب، بمشاركته في تعطيل التلاقى، وذلك الاتهام تطلقه دوال هذه المقتصات:

بخيل في خاطرها كل ما سمعت أو قرأت، عن مساوئ العربي وفلوبير نفسه ... ألم يكن حريصا على تصوير نواحى التأخر والحيوانية في حياة أهل الشرق (٧٥).

وقول فتاة في المقهى:

أى متوحش هذا: لابد أنه عربي!^(٨٥).

وقول فرانسواز:

على أن الخطأ ليس هو خطأ الفشاة الفرنسية. هكذا علموها في بعض مجتمعاتهم...(٥٩).

هذا في حين تتلاشى أو تختفى البقع الداكنة ويصفو تيار رواية (أديب) مما يعرقل أو يعطل لقاءه بالتيار الآخر، ليستمر النهر في الجريان. فنجد شخصية البطل تترافق وتتواصل سريعا بالحضارة الغربية في فرنسا، بل تتوقف سعادتها أو تعاستها على حال فرنسا.

يظهر هذا الترافق في المقتبسات التالية:

.... وإذا أنا مدفوع إليها متصل بها، فإن فيها أنعم لأنها ناعمة، وأبسم لأنها باسمة، وأبتئس لأنها مبتسة (٢٠).

وكذلك في إصراره على البقاء فيها على رغم الحرب:

أما أنا فمقيم هنا.... فما ينبغى للرجل الكريم أن يعيش مع الناس ضيفا عليهم مستمتعا بما يمنحونه من الأمن، آخذا بأوفر حظه مما يبيحون له من لذة العقل والقلب والجسم حتى إذا ألمت الخطوب فررت عنهم مسرعا(٦١).

ولتكن معنا هذه الفقرة التالية التى تنهض أو تبين دوالها عن مفارقة أو مقابلة بين هذا التواصل القوى بالغرب، وشعوره بالوحدة والغربة بين المصريين في باريس:

... فأنا وحيد بين المصريين في باريس، وإن لم أكن وحيدا بين الفرنسيين. فقد اتخذت لي منهم أصدقاء أحبهم ويحبونني وآمن لهم ويأمنون لى. ولكنى ألاحظ أن لى نفسين، نفسا تأنس إلى الفرنسيين، وتجد اللذة فى عشرتهم وأحاديثهم ومشاركتهم فيما يأخذون من الجد واللهو، ونفسا أخرى مشوقة أبدا تخب أن تسمع صوتا مصريا صادقا، وأن تأمن إلى قلب مصرى صادق.

ولعلنا نشعر مع هذه الفقرة بتلك الرابطة والروح الواحدة التى يفتقدها الشبان العرب والتى أشار إليها «فؤاد» فى (الحى اللاتيني).

أما (موسم الهجرة...) فإن بطلها _ مصطفى سعيد _ يحمل الطرفين المتضادين، الرغبة فى التواصل مع الغرب، والوقوع تحت ضغط التاريخ وحروبه الاستعمارية الغربية، مما يطفىء الرغبة ويعطل التلاقى.

تساكن الضدين في شخصية ومصطفى سعيد،.

وفى اموسم الهجرة... بخد أن لتساكن الضدين في شخصية امصطفى سعيد، تجسدات تتعدد ودلالات تتشاكل في مدلولات، أو صور تتراوح بين الحضور والغياب.

وإن تساكن الضدين مرحلة يمر بها المصطفى سعيدة سوف يلحقها - مع جيل تال - توافق الأضداد - إن جاز القول - حين يدرك كلاهما، [الشمال والجنوب]، ضرورة المواءمة وحتمية المعايشة.

ومن مكرور القول، أن نعيد ما انتبه إليه نقاد حصيفون من دلالات «الغرفة» التي أقامها «مصطفى سعيد» على الطراز الإنجليزى، ولعلنا نتذكر صيحة الراوى في تجواله بأنجائها:

مدفأة! تصوروا. مدفأة إنجليزية بكامل هيئتها وعدتها.. وعلى جانبي المدفأة كرسيان فيكتوريان(٦٣).

ولعله يتصل بما نحن فيه ما يقوله مقدم الرواية: و.... فكلنا بلا استثناء... يملك في بيته أو يحمل في نفسه مدفأة أوروبية (٦٤). ولا يخفى دلالة القول السابق.

ولعل من صور ما أشرنا إليه زواجه من (حسنة بنت محمود، وما ظل عالقا بلاشعوره عن (جين مورس) التي تكون بصورة ما أوروبا.

وهل يبعد ما ذكرناه عن تلك الدلالات التي تكرس ذاته المنقسمة ما نعرفه عن غرفته بأوروبا، التي تختشد بكل ما يذكره بموطنه.

ولنكتف بهذه اللمحة التي تنبئق دلالتها في لحظة خاطفة، تفر من قبضة الشعور، حين تأخذه سنة من النوم، وقد كاد القطار يصل إلى لندن:

وأخذتنى سنة من النوم، وحلمت أننى أصلى وحدى فى جامع القلعة. كان المسجد مضاء بألوف الشمعدانات، والرخام الأحمر يتوهج، وأنا وحدى أصلى، واستيقظت وفى أنفى رائحة البخور، فإذا بالقطار يقترب من لندن(١٥٠).

ولكن تلك «البقعة المظلمة» التي أشار إليها القاضى قبل النطق بالحكم، تلخص تلك الحالة الخاصة في لقاء الحضارتين، التي استشرى داؤها أو اتسعت رقعتها، حتى استلبت كل ما عداها.

ولتكن معنا هذه المقتبسات المتعددة، وجميعها تتجذر في تكوينه أو تتفرس في كينونته: يقول القاضي قبل الحكم:

إنك يامستر مصطفى سعيد، رغم تفوقك العلمى، رجل غبى. إن فى تكوينك الروحى بقعة مظلمة، لذلك فإنك قد بددت أنبل طاقة يمنحها الله للإنسان: طاقة الحب(٦٦).

يتذكر زميلة له بالقاهرة:

وأحبتنى زميلة لى، ثم كرهتنى. وقالت لى: أنت لست إنسانا. أنت آلة صماء(٢٧).

وليكن مدخلنا لكون الشخصية تلك المقتطفات من مذكرات «مصطفى سعيد»، التى تشى برغبة فى الانفتاح على الآخر، وشوق متفجر لتلاقح الحضارات وتزاوج الشمال والجنوب:

عرفتها - آن همند - وهي دون العشرين، فخدعتها، وغررت بها، وقلت لها نتزوج زواجا يكون جسرا بين الشمال والجنوب(٦٨).

إن ذلك الشوق يؤدى إلى تزاوج يتصالح فيه الشمال والجنوب، ولكنه ينتهى بالمأساة. تكون دلالت الأفسح والأشمل، التى تتجمد أو تذوب في علاقته بـ فجين مورس، ولكن تساكن الضدين في كليهما ينتهى - كما نعلم -

وتتداعى في ذاكرة ومصطفى سعيده أثناء المحاكمة كل البقع المظلمة لتاريخ الغرب الاستعمارى:

إننى أسمع فى هذه المحكمة صليل سيبوف الرومان فى قرطاجنة، وقعقعة سنابك خيل واللنبى، وهى تطأ أرض القدس، البواخر نخرت عرض النيل لأول مرة، مخمل المدافع لا الخبز، وقل وسكك الحديد أنشئت أصلا لنقل الجنود، وقل أنشأوا المدارس ليعلمونا كيف، نقول: نعم بلغتهم، إنهم جلبوا إلينا جرثومة العنف الأوروبى الأكبر.... جرثومة مرض فتاك أصابهم منذ أكثر من ألف عام، نعم يا سادتى إننى جفتكم غازيا عقر داركم. قطرة من السم الذى حقنتم به شرايين التاريخ (٢٩١).

وبسبب من تلك التداعيات المصرورة، التي استلبت المحاضر في الماضى، انسربت وضاءة الحضارة المحاصرة وتعتمت نخت قتامة الغزو، وما أسماه ومصطفى سعيد، بالعنف الأكبر في التاريخ. وتتوالى في ذاكرته المقتبسات عما خلفته تلك البقع المظلمة في شعوره ولا شعوره.

إن دلالات كشيرة وعديدة تتناثر كبقع داكنة على صفحات متعددات قمنا بالتقاطها وتجميعها، وجميعها تبين عن توترات أو معوقات تقف حاجزا يمنع التلاقى ويعطل الترافق:

عــقـلى كـــأنه مـــدية حــادة، تقطع فى برود وفعالية(٧٠).

کان عقلی کأنه مدیة حادة (۲۱۱). کان عقلی کأنه مدیة حادة (۲۲۱). کأننی قربة منفوخة (۲۳۱).

دلم يحدث شئ إطلاقا سوى أن القربة زادت انتفاخا (٧٤).

وهل كمان من الممكن تلافى شئ مما وقع؟ وتر القوس مشدود، ولابد أن ينطلق السهم(٧٥).

وتوتر القوس؛ سينطلق السهم نحو آفاق أخرى مجهولة(٧٦).

كل يوم يزداد وتر القوس توترآ(٧٧).

قربة مملوءة بالهواء وقد تمدد مرمى السهم، ولا مفر من وقوع المأساة (٧٨).

غرفة نومي مقبرة تطل على حديقة(٧٩).

غرفة نومي ينبوع حزن، جرثوم فتاك^(۸۰).

أفعل كل شئ، حتى أدخل المرأة فى فراشى، ثم أسير إلى صيد آخر ولم يكن فى نفسى قطرة من المرح(٨١١).

إن المصطفى سعيدة - فى (موسم الهجرة...) - يكاد يتوافق - فى منظور - لأوروبا - أى الغرب مع منظور الروسى اليفان - فى (العصفور) -، وحيث تتلبس أوروبا - فى (موسم الهجرة...) - شخصية اجين مورس).

يقول إيفان:

وقد فهم الشرق أن فتاته أوروبا ليست إلا غانية خليعة، لا قلب لها ولا ضمير، وليست لها قيمة روحية ولا خلقية، ومآلها السقوط ممزقة الجسد تحت موائد المعربدين (۸۲).

ولتكن معنا هذه الدلالات من (موسم الهجرة...) ونذكر _ بما أشرنا إليه _ من أن صورة أوروبا تتلبس شخصية (جين مورس)، التي ترد إشارات أخرى تكون فيها المرأة هي المدينة أو الغرب بوجه عام، حين يتحدث (مصطفى سعيد) عن (جين مورس):

وانقلبت المدينة إلى امرأة (^{۸۳)}. وحين يتحدث عن (إيزابيلا سيمور):

المدينة قد تخوّلت إلى امرأة ^(٨٤).

ولتكن معنا هذه المقتبسات التالية:

وقفت قبالي، ونظرت إلى بصلف وبرود وشئ آنه (۸۵)

أمسكها فكأنني أمسك سحابا، وكأنني أضاجع شهابا(٨٦٠)

أردت أن أراقصها فقالت: لا أرقص معك ولو كنت الرجل الوحيد في العالم(۸۷).

... كانت مفرطة في الذكاء ومفوطة في الظرف حين تشاء (٨٨).

في عينيها تحد ونداء أثارا أشواقا بعيدة في قلبي(٨٩).

قالت لي: أنت ثور متوحش لا يفتسر من الطراد (٩٠).

أنت بشع. لم أر في حياتي وجها بشعا كوجهك (٩١).

تزوجتها ولما انتهى العقد أجهشت بالبكاء..... وفجأة انفلت بكاؤها إلى ضحك. قالت وهي تقهقه بالضحك: يالها من مهزلة(٩٢).

وصرخت فيها: أنا أكرهك. أقسم أنى سأقتلك يوما ما.

.... قالت: أنا أيضاً أكرهك حتى الموت(٩٣).

.... يبدو أن هذه المرأة تخب منظر العنف (٩٤).

كانت ماجنة بالقول والفعل، لا تتورع عن فعل أى شع، تسرق وتكذب وتفسق، ولكننى رغم إرادتي أحببتها (٩٥٠).

..... وقال أحد الرجال: يؤسفنى أن أقول لك: إن هذه المرأة إذا كانت زوجتك فإنك متزوج من مومس(٩٦٠).

..... وكنت أعلم أنها تخونني. كان البيت كله يفوح بريح الخيانة(^(٩٧).

أما فى رواية (الحى اللاتينى)، فإننا لا نستطيع أن نتبين ارتباط أوروبا بنظرة البطل إلى المرأة، إذ يوجد نموذجان متقابلان للمرأة، أحدهما يقترب من النموذج السابق:

.... أسبوع طويل ينقضى وفى جسدك نار تلتهب، وفى مخيلتك ألف صورة وصورة لنساء عاريات، متمددات على السرر، يلسعن فكرك وجسمك بألف لسان من نار..... أو تسعى أنت إليها حين تشعر تارة بالغربة الروحية مع امرأة لا تعطيك إلا جسسدا فيه برودة الثلج، وطورا بالاشمئزاز والغثيان يتنافس فى خلقهما عشرة أسباب على الأقل.....(٩٨).

وستميت هذه الشياطين التي تطل من جميع منافذ نفسه، تبحث وتشم وتسعى أين المرأة، أين المراقعها المحبة؟!(٩٩).

أما النموذج الآخر، فإنه يأخذ منحى آخر تفترب فيه جانين مونترو في حبها للبطل من المرأة في الشرق، كما تقول هي في مذكراتها:

فسأصارح حبيبى العربى بأنى أحبه كما تخب المرأة الرجل فى الشرق، لا تطلب مقابلا، ولا تنتظر عروضا...... ولكنى أعتقد أنه الحب الصحيح، لأنه التسفاني كله والإخلاص.....(١٠٠٠).

ولعل وجود هذا النصوذج _ الذى خلت منه الرواتات الأخرى _ يومىء إلى حتمية التلاقى والتواصل بين الشرق والغرب، التى يسعى إليها الطرفان لا طرف واحد.

ولعل تلك المقتبسات التالية التي حاولنا استقصاءها على مسار (موسم الهجرة...) لعلها تجسد في دوالها ـ ومدلولها ـ

تلك المشاعر المتفرقة، التي تلبست المصطفى سعيدا، الذي يكون - في رأينا - حالة لا تنفى حالات، وليس رمزا لهزيمة الشرق كما قيل.

من مذكرات (مصطفى سعيد) وتذكراته عن (المحاكمة): أنت يامستر سعيد خير مثال على أن مهمتنا الحضارية في أفريقيا عديمة الجدوى، فأنت بعد كل المجهودات التي بذلناها في تثقيفك كأنك تخرج من الغابة، أول مرة (١٠١).

أما المحلفون فهم صورة أخرى لعدائية تتمازج بنظرة دونية:

.... أشتات من الناس لا تجمع صلة بينى وبينهم، ولو أننى طلبت استشجار غرفة فى بيت أحدهم فأغلب الظن أنه سيرفض، لو جاءت ابنة أحدهم تقول له: إننى سأتزوج هذا الرجل الأفريقي، فيحس حتما بأن العالم ينهار تحن رجليه (۱۰۲).

کانت _ شیلا جرینود _ تقول له: أمی ستجن وأبی سیقتلنی إذا علما أننی أحب رجلا أسود، ولکنی لا أبالی(۱۰۳).

إنهم جلبوا جرثومة العنف الأوروبي الأكبر الذي لم يشهد العالم مثيله من قبل... جرثومة مرض فتاك أصابهم منذ أكثر من ألف عام.

المحامى:

هاتان الفتاتان لم يقتلهما مصطفى سعيد، ولكن قتلهما جرثوم مرض فتاك عضال، أصابهما منذ ألف عام(١٠٤).

مصطفى سعيد:

نعم يا سادتي جشتكم غازيا في عقر داركم. وقطرة السم الذي حسقنتم به شسرايين التاريخ (١٠٥).

ومن الطريف تلاقى ـ مرة أخرى ـ الروايتين (العصفور)
و (موسم الهجرة...) فى تمثلهما صورة «أوروبا» فى أحد
جوانبها ـ التى تكون ـ عند الحكيم ـ كما تمثلها شخصية
«سوزى» وعند مصطفى سعيد كما تومىء إليها شخصية
«جين مسورس». ومن الطريف ـ كسذلك ـ أن الروايتين
تتحدثان عن «الداء» أو «الحقنة» المخدرة ـ أو المسمومة ـ
ولكن الثنائى يعود ليتفارق.

فأوروبا - أو الفتاة الشقراء - التي حقنت بالمورفين السام - عند الحكيم - تكون عند الطيب صالح هي التي حقنت شرايين التاريخ، الذي يثقل على شخصية ومصطفى سعيده، ومع ذلك فإن تيارا لا شعوريا يتسلل عبر الموقفين، وإن كان يظل لكل منهما رؤيته التي يستدعيها بالضرورة تخالف المسار الروائي في كلتا الروايتين، الذي يكون أكثر عمقاً وأفسح مدى في (موسم الهجرة...) من (عصفور من الشرق) كما في هذا التحاور:

إن الفتاة الشقراء يوم حقنت فخذيها وبالمورفين الم تترك أبويها سالمين [آسيا وأفريقيا] لقد كانت الحقنة شديدة الفعل والأثر. نعم، ولا أحد يدرى هل أوروبا حقنت الشرق بأفيون خالص أو أفيون ممزوج بسم ناقع، سرى – ومازال يسرى – في شرايينه، يقتل كل بذور المثل العليا الشرقية في النفوس....

ويتحاور (إيفان) مع (محسن):

إيفان:

هذه الفتاة الشقراء التي تسمى أوروبا - جميلة ذكية، خفيفة أنانية لا يعنيها إلا نفسها واستعباد غيرها.

وهنا قاطعه (محسن قائلا كالمخاطب نفسه، وفي مخيلته صورة (سوزى) :

> نعم. أنانية.... لا تعرف غير حياة الواقع، ولا يهمها شقاء الغير ولا تحب الحياة إلا في الحياة (١٠٧).

ونشيسر مرة أخرى _ إلى أن التلاقى _ فى النصين السابقين _ تتخالف مدلولاته كما نعلم.

* * *

وكما كانت دهشة التلاقى بين الشرق والغرب ... أو الشمال والجنوب .. التى استوعبها أبطال تلك الروايات ... ماعدا مصطفى سعيد .. تكون .. كذلك ... (صدمة) العودة إلى «الوطن» التى تنتهى بعد معاناة وتساؤلات إلى تحولات تستوعب الماضى وتستشرف الآتى.

إن «الراوى» _ فى (موسم الهجرة...) _ يتذكر معاناة «مصطفى سعيد» ويسهم فيها بمعاناته، ،حين يكون «الجد» رمزا للماضى ومجسدا للموروث، كما فى المقتبسات التالية:

الإنسان لمجرد أنه خلق عند خط الاستواء، بعض المجانين يعتبرونه عبدا وبعضهم [يقصد إيزابيلا سيمور] يعتبرونه إلاها.

.... أين الاعتدال؟ أين الاستواء؟،

.... أين جدى وأين وضعه في هذا البساط الأحمدى؟ هل هو حقيقة كما أزعم أنا، وكما يبدو هو؟ هل هو فوق هذه الفوضى؟ لا أدرى ولكنه بقى على أى حال، رغم هذه الأوسة وفساد الحكام وقسوة الطبيعة.

كأنه - الجد - شئ ثابت وسط عالم متحرك.

ولو قلت لجدى: إن الشورات تصنع باسمه والحكومات تقوم وتقعد من أجله لضحك. إن الفكرة تبدو شاذة فعلا.

... ذلك الإحساس العذب... الذى يسبق لحظة لقائى مع جدى.... إحساس صاف بالعجب من أن ذلك الكيان العتيق مايزال موجودا أصلا على ظاهر الأرض (١٠٨).

وحين أعانقه أستنشق رائحته الفريدة التي هي خليط من رائحة الضريح الكبير في المقبرة ورائحة الطفل الرضيع، وذلك الصوت النحيل المطمئن،

يقوم جسرا بينى وبين الساعة القلقة التى لم تتشكل بعد، والساعات التى استوعبت أحداثها ومضت، وأصبحت لبنات فى صرح له مدلولات وأبعاد(١٠٩٠).

إن المقتبس السابق يكتنز سموقا بالغا في دلالاته المومثة، التي تتشاكل في تقارنات يتلبس فيها الماضي بالمستقبل:

أ = رائحة الضريح الكبير في المقبرة.

ب = ورائحة الطفل الرضيع.

والتي تشراوح - كـذلك - بين إرهاصات السحـول ومخاضات المستقبل واستيعاب الماضي واستشراف الآتي:

أ - يقوم جمسر بيني وبين الساعات القلقة التي لم تشكل بعد.

ب -- والساعات التي استوعبت أحداثها ومضت.

إن الراوى وهو في طريقه إلى «الخرطوم» تقداخل في ذاكرته أخلاط من الوعى واللاوعى، وهو في ضيق وكرب لما يشاهده يكاد يتطابق مع مشاهدات «إسماعيل» في (قنديل أم هاشم) كما يتضح في المقتبسات التالية: وإن كان لا يخفى شموخ البنية الأدائية في (موسم الهجرة...).

دالراوي، في (موسم الهجرة...):

..... لا شئ يغرى العين. شجرات مبعشرة فى الصحراء، كلها أشواك ليس لها أوراق، أشجار بائسة ليست حية ولا ميتة..... ثم مر قطيع من الجمال هى الأخرى عجفاء ضامرة. لا توجد سحابة واحدة، تبشر بالأمل فى هذه السماء الحارة.... إنها هذه الشمس التى لا تطاق، تذيب المخ، تشل التفكير، ومصطفى سعيد وجهه ينبع واضحا فى خيالى ثم يضيع فى أزيز محركات السيارة....(١١٠).

ثم تتداعى على ذاكرته: كيف كانت اليزابيلا سيمور، تناجيه؟ القتلني أيها الغول الإفريقي. أحرقني في نار معبدك، أيها الإله الأسوده.

ولنلحظ الآن المفارقة أو الحقيقة المؤلمة كما يكمل الراوى:

.... وهنا هنا منبع النار ها هو المعبد لا شئ . الشمس والصحراء ونباتات يابسة وحيوانات عجفاء.

ويهتز كيان السيارة حين نتحدر في واد صغير، وتمر على عظام جمل نفق من العطش في هذا التيه(١١١١).

ومع وفساد الأمكنة، يتحاشد وفساد الأزمنة، إن الراوى -فيما يلى - تتوالى على ذاكرته مشاهد كابوسية لسادة أفريقيا الجدد بعد أن رحل الغربي المستعمر.

إن السادة الجدد يأخذون من الحضارة قشرتها، التي ألح السها توفيق الحكيم في (عصفور من الشرق)، وهي في مساقها - عنده - تكتفى بملحظ خاطف لجانب واحد، يتسق مع تحاوره مع الروسي العاشق، الذي يتوافق مع مشيله عند المريلحي - في (حديث عيسى بن هشام)، كما في المقتبس التالي:

... السبب الصحيح في ذلك هو دخول المدنية الغربية بغتة في البلاد الشرقية وتقليد الشرقيين للغربيين في جميع أحوال معايشهم كالعميان، لا يستنيرون ببحث ولا يأخذون بقياس، ولا يتبصرون بحسن نظر، ولا يتلفتون إلى ما هنالك من تنافر الطباع، وتباين الأذواق، ولم ينتقوا منها الصحيح من الزائف والحسن من القبيح (١١٢).

ويقول الحكيم :

... إن ثياب الشرق الجميلة النبيلة هي اليوم خليط عجيب من الثياب الأوروبية، يثير منظره الضحك، كما يثير منظر قردة، اختطفت ملابس سائحين من مختلف الأجناس، وتصعد بها فوق شجرة ترتديها، وتقلد حركات أصحابها(١١٣)

لكن هذه الملاحظة العابرة، التي تثير الضحك -- عند الحكيم - لها - عند الطيب صالح - وجه آخر تزداد قتامته

وتنتشر كآبته وإن التحاور - التالى - بين الراوى وصديقه، وإن ما يتصاعد على ذاكرته ويتوالى فى حوار داخلى، يجسم جميعه فجيعة الشاهد أو أزمة المثقف مع حكامه الذين أخذوا (من الحضارة قشرتها) كما عبر توفيق الحكيم.

ولنجتزئ من كلا التحاورين (الخارجي والداخلي) ما تختصره دلالته وما تختزله إشارته:

هل من جديد في الخرطوم؟

- كنا مشغولين في مؤتمر.

بدا الاهتمام على وجهه، فإنه يحب أحبار الخرطوم خاصة أخبار الفضائح والرشاوى وفساد الحكام.

- بماذا يأتمرون هذه المرة؟

- وزارة المعارف نظمت ماؤتمرا، دعت له مندوبين عن عشرين قطرا إفريقيا لمناقشة أساليب التعليم في القارة كلها.....

– قال محجوب :

فليبنوا المدارس أولا، ثم يناقشوا توحيد التعليم.
 كيف يفكر هؤلاء الناس؟ (١١٤).

ثم يكون هذا التداعي في ذاكرة الراوى:

لن يصدق أحد أن سادة أفريقيا الجدد، ملس الوجوه، أفواههم كأفواه الذئاب، تلمع فى أيديهم ختم من الأحجار الشمينة، وتفوح نواصيهم برائحة العطر، فى أزياء بيضاء وزرقاء وسوداء وخضراء من الحرير الغالى تنزلق على أكتافهم كجلود القطط السيامية.

- كنت أقول لمحجوب إن الوزير الذى قال فى خطابه... يجب أن لا يحدث تناقض بين ما يتعلمه التلميذ فى المدرسة وبين واقع الشعب... هذا الداء أشد خطرا على مستقبل إفريقيا من الاستعمار نفسه....

- كيف أقول لمحجوب: إن هذا الرجل نفسه يهرب أشهر الصيف من إفريقيا إلى فيلته على بحيرة... وإن زوجته تشترى حاجاتها من لندن بطائرة خاصة وإن أعضاء وفده أنفسهم يجاهرون بأنه فاسد ومرتشى.

..... وقال محجوب: لماذا صمت؟ لماذا لا تقول شيئا؟ قلت له: الموظفون أمثالى لايستطيعون أن يغيروا شيئا. إذا قال سادتنا: افعلوا كذا فعلنا. أنت رئيس الحزب الوطنى الاشتراكى الديمقراطى هنا. إنه الحزب الحاكم لماذا لا تصب غضبك عليهم ؟(١١٥).

وبينما تكون أزمة الراوى - فى (موسم الهجرة...) - ممتدة الأبعاد وتغطى الجانب السياسى والاجتماعى ويساندها امتداد العمل الروائى، فإن (إسماعل) فى (القنديل) تتماثل أزمته الاجتماعية مع أزمة الراوى فى (موسم الهجرة...).

وبين الرؤية والرؤى تتراوح أمشاج من الوعى واللاوعي. وهو في طريق عودته لوطنه وأهله:

... وكلما قوى حبه لمصر، زاد ضجره من المصريين، ولكنهم أهله وعشيرته والذنب ليس ذنبهم. هم ضحية الجهل والفقر والمرض والظلم الطويل المزمن...(١٦٦).

وأطل من النافذة فرأى أمامه ريفا يجرى اكتسحته عاصفة من الرمل، فهو مهدم مصفر متخرب... الباعة على المحطات في ثيباب ممزقة تلهث كالحيوان المطارد...(١١٧).

وولما سارت العربة من المحطة، ووصلت شارع الخليج.. كان أبشع ما يتصوره أهون مما رآه قذارة وذباب وفقر وخراب، فانقبضت نفسه وركبه الوجوم والأسى(١١٨٨).

أشرف على الميدان فإذا به يموج كدأبه بخلق غفير، ضربت عليهم المسكنة، وثقلت بأقدامهم قيود الذل، ليست هذه كائنات حية، تعيش في عصر تحرك فيه الجماد....

ماهذا الصخب الحيواني؟.. ومصر؟ قطعة مبرطشة من الطين. أسنت في الصحراء، تطن عليها أسراب من الذباب والبعوض.. هنا جمود يقتل كل تقدم وعدم لا معنى فيه للزمن (١١٩).

وشعر إسماعيل بأن هذه الجموع أشلاء ميتة.... هذا الرضا وهذه الطيبة بلاهة، وهذا الصبر جين (١٢٠).

هل يعود إلى أوروبا ليعيش وسط أناس يفهمون معنى الحياة؟... ولم لا يتزوج هناك وينى لنفسه أسرة جديدة بعيدا عن هذا الوطن المنكود(١٢١١).

من يستطيع أن ينكر حضارة أوروبا وتقدمها، وذل الشرق وجهله ومرضه (١٢٢).

ويقضى الليل مفكرا. وكيف يهرب لأوروبا من حديد (١٢٣)

وليكن معنا هذا الشعور بالأزمة النفسية والإحساس بالتفارق بين التقدم والتخلف كما في تداعيات الراوى في (موسم الهجرة...):

وبخار حار يتصاعد من حقول البرسيم المروية، خت وطأة الشمس في منتصف النهار خوار ثور أو نهيق حمار، أو صوت فأس في الحطب. لكن الدنيا تغييرت لا مكان لي هنا لماذا لا أحزم حقيبتي وأرحل؟ هؤلاء القوم لا يدهشهم شئ... لا يفرحون لمولود ولا يحزنون لموت (١٢٤).

وثمة تماثل آخر يكون - هذه المرة - في تصالح - أو توافق بين «أناة» الشخصيتين: الراوى في (موسم الهجرة...) وإسماعيل في (القنديل) وبين أنوات الآخرين من بني وطنه أو بين قومه.

إسماعيل في القنديل:

اطمأنت نفس إسماعيل ليس أمامه جموع من أشخاص فرادى، بل شعب يربطه رباط واحد.... هو نوع من الإيمان (١٢٥).

... لقد زالت الغشاوة التي كانت ترين على قلبي وعيني... وفهمت الآن ما كان خافيا(١٢٦).

ولكنى رغم هذا لايزال فى قلبى مكان لكم... فأنتم منى وأنا منكم (١٢٧).

أما الراوى فى (موسم الهجرة...) وقد اختار السباحة لا التوقف، وألع على ضرورة الوصول إلى الشاطئ الآخر -- الشمال - فإنه لا يتخلى عن قومه، ولكن أى قوم وسط فساد كل شئ ومن ثم تكون هذه الإشارة الذكية، التى تكتنز إدانة بالغة وكأنها نذير بغربة الذات، ثم انسحابها لتلتحق بقافنة اللاانتماء، والتقوقع حول نفسها وحول قلة تضيق بما ضاق به:

إننى أقرر الآن أننى أختار الحياة سابحا، لأن ثمة أناسا قليلين أحب أن أبقى معمهم أطول وقت ممكن (١٢٨).

هذه أرض اليأس والشعر. ولا أحد يغني ... هذه أرض الشعر والممكن، وابنتي اسمها «آمال» سنهدم وسنبني وسنخضع الشمس ذاتها لإرادتنا، وسنهزم الفقر بأي وسيلة(١٢٩).

ولا يعنى ما تقدم أن ذلك التلاقى لم يخل من هاجس المفارقة والتى يختصرها نساؤل الراوى - فى (موسم الهجرة...) - والإنسان لجرد أنه خلق عند خط الاستواء، بعض المجانين يعتبرونه عبدا، وبعضهم - يقصد جين موريس - يعتبرونه إلاها؟ أين الاعتدال؟ أين الاستواء، ؟(١٣٠).

ولعل «الطيب صالح» - في حوار معه - أجاب عن ذلك بأن تلك العلاقة بين الحضارة الغربية وعالمنا الإسلامي «علاقة قائمة على أوهام من جانبنا ومن جانبهم».

ولكن «الوهم» لن يستمر طويلا، فثمة قناعة في مختلف تلك الروايات - بحتمية التلاقي وضرورة الترافد، ولعل ذلك ما أجمله «الراوى» - (في موسم الهجرة...) - في دلالة تختيم تخت جناح الرمز:

النهر يجرى نحو الشمال، لا يلوى على شئ قد يعترضه جبل فيتجه شرقا، وقد تصادفه وهدة من الأرض فيتجه غربا، ولكن إن عاجلا أو آجلا، يستقر في مسيره الحتمى ناحية البحر نحو الشمال (۱۳۱).

إن ما سبق يحمل ظلالا كثيفة ترتد من «مصطفى سعيد» إلى الراوى (البطل الأساسى) لتؤكد أن الراوى هو نقيض «مصطفى سعيد» اللاشعورى الذى يمثل وطأة التاريخ والموروث، كما تبين المقتبسات التالية:

.... وغــــريمي في الداخل ولابد من مواجهته (١٣٢).

.... هاأنذا أقف الآن في دار مصطفى سعيد.... المفتاح في جيبي وغريمي في الداخل..... أتا الوصى والعاشق والغريم

.. إن غريمي مصطفى سعيد (١٣٤).

.... ووجدتنى أقف أمام نفسى وجها لوجه وهذا ليس مصطفى سعيد إنها صورتى تعبس فى وجهى من مرآة (١٣٥).

كتب الاقتصاد والتاريخ والأدب... لا يوجد كتاب عربي واحد(١٣٦).

وينجح الراوى فى التخلص من غريمه، فتيارات النهر تتبادل انجاهاتها فى مجرى نهر واحد، وتستمر فى السير ويستمر النهر فى الجريان:

النهر بعد أن كان يجرى من الجنوب إلى الشمال، ينحنى فجأة فى زاوية تكاد تكون مستقيمة، ويجرى من الغرب إلى الشرق. الجرى هنا متسع وعميق......

يتمكن الراوى من التحرر من كل قيود نعوق حركة النهر وتعطل التلاقى ويعود إلى وطنه حرا من أى قيد مكتسبا مفهوما جديدا للحياة مثلما تمكن «مصطفى سعيد» أيضاً:

اختار مصطفى سعبد العودة إلى الأرض التى انطلق منها وفى عقله رؤية جديدة تتمركز حول علاقة الإنسان ووجوده الحقيقى الذى لا يمكن أن يتحقق بمعزل عن ظروفه الاجتماعية والتاريخية أى خارج إطاره الحضارى العام.

وتظهر هذه الرؤية في وصية «مصطفى سعيد» للراوى لرعاية ولديه:

.... إذا نشآ مشبّعين بهواء هذا البلد وروائحه وألوانه وتاريخه ووجوه أهله.. فإن حياتي ستحتل مكانها الصحيح بشئ له معنى إلى جانب معان كثيرة أعمق مدلولا.

وتمتد ظلال هذه الرؤية العقلية الجديدة على صفحات قصة حياة مصطفى سعيد لترسم أفقا جديدا خاليا من أى بقع سوداء، يمتد ليسع ذاتنا وذوات الآخرين دون فناء أى منهما، ليتقابل الشاطئان وبصيرا عالما واحدا.

الراوى في غرفة مصطفى سعيد:

وفتحت كراسة وقرأت على الصفحة الأولى:

اقصة حياتي بقلم مصطفى سعيد، وفي الصفحة التالية الإهداء: «إلى الذين يرون بعين واحد ويتكلمون بلسان واحد ويرون الأشياء سوداء أو بيضاء، إما شرقية أو غربية، وقلبت بقية الصفحات فلم أجد شيئا ولا سطرا واحدا ولا كلمة واحدة (١٣٨).

الراوى :

ونظرت في قصاصات الورق وقرأت :

..... لم تكن كراهية. كان حبا عجز أن يعبر عن نفسه. أحببتها بطريقة معوجة وهي أيضا(١٣٩).

وكأن رؤية جديدة تتلبس عينيه، وكأن البقعة السوداء تتوارى وتختفي فلا ترى عيناه كمما يقول بعين واحدة يتقلص مداها بين السواد والبياض.

إن إشارة الراوى إلى العنوان الذى اختطه مصطفى سعيد وقصة حياتى الذى لا يجد بعد الأسطر التالية شيئا إنما هى إشارة ذكية - من الطيب صالح - يختزل قصة حياة مصطفى سعيد، في تخولاته الأخيرة قبل أن يختفى بموته أو غرقه أو فيما تركه المؤلف لمن شاء أن يستنتج رحلة أخرى تستقيم فيها الأشياء أو يتسع النظر إلى المنظور فلا يكون أسود أو أبيض.

وأحبرا، فإن ذلك لا يعنى فناء الذات فى ذات أخرى، فإن ذاتنا وذوات الآخرين فى تحول مستمر، وتبقى - مع ذلك كله - خصوصية لا تنفى التواصل أو الترافد والتلاقى، ولكنها - فى الوقت ذاته - لا تقفز فوق جذورها، ولا تصلب عند موروثها.

هواهش:

١ - من حوار مع الطبب صالح املحق بكتاب، تحولات الشرق في موسم
 الهجرة إلى الشمال لمحمد شاهين – بيروت ١٩٩٣ – ص١١٥

٢ - السابق ص٩٥.

 من مقالة عنواتها اهل كان مصطفى سعيد رمزا لهزيمة الشرق؛ نحمد رضوان - مجلة الموقف الأدبى.

٤ - عصفور عن الشرق ص ١٧٠ دار المعارف، سلسلة (اقرأ)، العدد ٣٨٩.

موسم الهجوة ص٨١. دار الجنوب للنشر - تونس.

٦ - عصفور من الشرق ص١٦٥

٧ - موسم الهجرة ص٦٦.

٨ - قديل أم هاشم ص٢٥ - دار المعارف بمصر. ط٣

٩ - موسم الهجرة، ص ٤٦.

١٠ - المصدر السابق، ص ٣١.

١١ - عصفور من الشرق، ص ٣١

۱۲ - أديب، ص٢١٣ - ٢١٤.

١٣ - سهيل إدريس، الحي اللاتيني، ص ٨٨ - ٨٩ - بيروت - دار الآداب

. 40

١٠٠ - المصدر نفسه، ص ١٧٩. ٦٧ - المصدر نفسه: ص ١٠٣. ١٤ - الحي الملاتيني. ١٠١ - موسم الهجرة، ص ٩٩. ١٥ - قنديل أم هاشم، ص ٢٩. ٥٨ - المسدر تقسه، ص ٨٥. ٥٩ - المصدر نفسه، ص ١٨٠. ١٠٢ – المعدر نفسه، ص ١٩. ١٦ - من حديث عيسي بن هشام، ص٤٤٦. ٦٠ - مله حسين، أديب ص ٢١٤. ١٠٣ - المصدر نفسه، ص ١٣٢. ١٧ - موسم الهجرة، ص٥٦ ٦١ - المصدر نفسه، ص ٢١٥. ١٠٤ المبدر نفسه، ص ١٠٠. ١٨ - مقدمة عصفور من الشوق، ص٥ ٦٢ - المصدر نفسه، ص ٢١٠ ١٩ – عصفور من الشرق، ص ٦٠ ١٠٥ – المسدر نفسه ،العبقحة نفسها. ٦٣ - موسم الهجرة، ص ١٣٢. ٢٠ - من مقدمة عصفور من الشرق، ص ٦ ١٠٦ - عصفور من الشرق، ص ١٠٦. ٦٤ - المصدر نفسه، ص ٢٣. ٢١ - السابق، ص ٤٩. ١٠٧ - المصدر نقسه، ص ١٥٧. ١٥ - المبدر نفسه، ص ٢٩. ۲۲ - المصدر نفسه، ص ۵۸. ١٠٨ _ موسم الهجرة، ص ١٠٨. ٦٦ - المصدر نفسه، ص ٧٠. ٢٢ - المصدر نفسه ص ٢٩. ١٠٩ - المبدر نفسه، ص ٨٥. ٦٧ - الممدر نفسه، ص ٤٩. ٢٤ - المصدر نفسه، ص ٥٦. ١١٠ - المعبدر نفسه، ص ١٠٠. ٦٨ - المبدر نفسه، ص ٨٠. ٢٥ - المصدر نفسه: ص ٥٤. ١١١ – المحدر نقيم، العبقحة نقسها. ٦٩ - المصدر نفسه، ص ١٠٠ ٢٦ - المعيدر نفسه، ص ١٦. ۱۱۲ - حدیث عیسی بن هشام، ص ۳٦٢. ٧٠ - المصدر نفسه، ص ٥٥. ۲۷ – المصدر نقسه، من ۲۳. ١١٣ - عصفور من الشرق، ٧١ - المصدر نفسه، ص ٤٨. ۲۸ - المصدر نفسه، ص ۲۷. ١١٤ - موسم الهجرة، ص ١١٦. ٧٢ - المصدر نفسه، ص ٥٢. ٢٩ - المصدر نقسه، ص ٥٤. ٧٣ – المميدر تقسه؛ ص ٤٨ . ١١٥ - المصدر نقسه، ص ١١٧. ٣٠ - المصدر نفسه، ص ٦٩. ٧٤ - المبدر نقسه، ص ٤٩. ١١٦ - قنديل أم هاشم، ص ٣٤. ٣١ - المصدر نفسه، ص١٠٨. ٧٥ - الصنر نفسه، ص٤٨. ١١٧ – المبدر نفسه. ٣٢ - المعدر نقسه، ص ٨٣. ٧٦ - المبدر نفسه، ص ٤٩. ٣٣ - قنديل أم هاشم، ص ٣٥. ١١٨ - المعدر نفسه، ص ٢٦. ٧٧ - المدر نقسه، ص ٥٤. ٣٤ - المعيدر نفسه، ص ٣٣. ١١٩ - المصدر نقسه، ص ٤٤. ٧٨ – المنذر نقيمه المنقحة نقسها. ٣٥ - المبدر نفسه، ص ٣٥ ١٢٠ - المعدر نفسه، ص ٤٧. ٧٩ – المسار نفسه، ص ٥٥. ٣٦ - عصفور من الشرق، ١١٣. ١٣١ - المصدر نقسه، ص ٤٠. ٨٠ - الممدر تفسه، الصفحة نفسها. ٣٧ - المصدر تفسه، ص ١١٤. ١٢٢ - قنديل أم هاشم، ٥١. ٨١ - المصدر نفسه، ص ٥٢. ٣٨ - المصدر نقسه، ص ١١٥. ١٢٣ - المعدر نفسه، ص ٥٢. ٨٢ - عصفور من الشرق، ص ١١٤. ٣٩ - قنديل أم هاشم، ص ٣٣. ١٢٤ - الممدر نفسه، ص ١٢٤. ٨٣ - موسم الهجرة، ص٥٥. ٤٠ - الحي اللاتيني، ص ١٧٦. ١٢٥ - المصدر نفسه: ص ٥٣. ٨٤ - المصدر نسبه، ص ٥٩. ٤١ - المعدر نفسه، ص ١٥٨. ١٢٦ - المفشر تقسه، ص ٥٤. ٨٥ - المبدر نقسه، ص ٥٠. ٤٢ - المصدر نفسه، ص ١٠٣. ١٢٧ - موسم الهجرة، ص ٥٥. ٨٦ - المصدر نفسه، ص ٥٥. ٤٣ - المصدر نفسه، ص ١٧٨. ١٢٨ - المصدر نفسه، ص ١٢٨ . ٨٧ - المسدر نقسه، ص ١٤٤. 22 - المصدر تقسه، ص ١٧٩. ۸۸ – المصدر نقسه، ص ۱۱۶ ١٢٩ – المبدر تقيم، ص ١٢٩. ٤٥ - الممدر تفسه، ص ٢٩. ٨٩ - المصدر تقسه، ص ١٤٥. ١٣٠ – الممدر نفسه، ص ١١٠ . ٤٦ - المصدر نفسه، ص ٨٥. ٩٠ - المصدر نقسه، ص ١٤٦. ٤٧ - المبدر تقسه، ص ٨٧. ١٣١ - المصدر نفسه، ص ٨١. ٩١ - المصدر تقسه، ص ١٤٢. ٤٨ - المصدر نفسه: ص ٨٧. ١٣٢ – الممدر نقسه، ص ١٣٧. ٩٢ - المسدر نفسه، ص ١٤٦. ٤٩ - الممدر نفسه، الصفحة نفسها. ١٣٢ - المصدر نفسه، ص ١٢٨. ٩٢ - المصدر نفسه، ص ١٤٧. ٥٠ - المعدر نفسه، ص ٨٨ ١٣٤ - المصدر نقسه، ص ١٢٠. ٩٤ - المعيدر تقسه، ص ١٤٨ -٥١ -- المعدر نقسه، ص ٨٩. ١٢٥ - المصدر نفسه، ص ٨٦. ٩٥ - المصدر تقسه، ص ١٤٦. ٥٢ - المعدر نقسه، ص ٢٢. ١٣٦ - المصدر نفسه، ص ٤٤. ٩٦ - المصدر نفسه، ص ١٤٨. ٥٣ - المصدر نفسه، ص ٢٥ . ١٣٧ - المعدر نفسه، ص ٧٦. ٩٧ - المسدر نفسه، العبقحة نفسها. ٥٤ - المبدر نفسه، العبقحة نفسها . ١٣٨ - المصدر تقسه، ص ١٤٠. ۹۸ - الحي اللاتيني، ص ۲۸. ٥٥ - المبدر نفسه، ص ٩٤ .

٩٩ - المندر نقسه، ص ١٧٩.

٥٦ - المدر نفسه، ص ٢٩

١٣٩ - المدر نفسه، ص ١٤١.

نمثيلات الجسد في نماذج من الرواية العربية المعاصرة

معجب الزهراني*

(١) إشارات/ مداخل:

التحول نسج الأهالي في الواحسات الأساطيه...

(نزيف الحجر - تحولات الجسد - ص ٧٧)

وكنت تتأملين ذراعي الناقصة وأتأمل سوارك.. كان كلانا يحمل ذاكرته فوقه ١.

(ذاكرة الجسد - ص ٥٦)

وقالوا إن أجسادنا قبيحة مليئة بالبثور والإفرازات،
 وقال إنه يحب أن يجسدها بالصورة التي خلق بها الرب آدم.

(نجمة أغسطس - ص ٢٨)

(*) كلية الآداب، قسم اللغة العربية، جامعة الملك سعود، الرياض.

دأما ذلك النوع من رهافة وهشاشة الجسد الإنساني، على فلا نعتقد أن خطابًا آخر يستطيع تفهمه وتمثيله أفضل من الأدب،

(R.Barthes, Critique. Paris: no. 423-424. 1982 p. 654)

(٢) مقدمات:

٢ ــ ١ نحاول في هذه المقاربة تخديد وتخليل مجموعة من تمثيلات الجسد Representation du corps كما نجدها مصورة ومشخصة لغوياً ـ أدبياً في نماذج محددة من الرواية العربية الحديثة: (نزيف الحجر) لإبراهيم الكوني، (ذاكرة الجسد) لأحلام مستغانمي، (نجمة أغسطس) لصغع الله إبراهيم (1).

اخترنا هذا الموضوع لأننا نزعم، ولو على سبيل الفرض الآن، أن بعداً أساسيًا من أبعاد خصوصية الرواية، والثقافة،

العربية يتجلى ويمكن أن يجتلى فى مستوى ما تنطوى عليه من تمثيلات وتأويلات للجسد فى علاقاته مع الذات والآخر والعالم والكون. فالجسد هو (بيت الكائن) و(الدليل الأقوى على الكينونة)، ووضعيته فى الخطاب الثقافى العام هى بمثابة النواة أو البنية العميقة التي تتمحور حولها كل الخطابات الفرعية المشكلة والممثلة لهذا المتن الثقافى فى مجمله (۲). من هنا تخديدا، فإن أية تغيرات تطرأ على معرفتنا بالجسد واستعمالاتنا له هى جزء من تغيرات أعم وأعمق تطال اللغة والهوية ويمكن أن تفضى إلى تفكيك وإعادة بناء صورة العالم فى أذهاننا وخيالاتنا، مما ينعكس بالضرورة على مختلف أشكال وجودنا وحضورنا فى الزمن والمكان (۲).

وإذا كانت الثقافة العربية قد تعرضت، منذ بدايات القرن الماضى خاصة، لسيرورات تغير وغول كثيراً ما تأخذ شكل التصدعات والانكسارات (Hiatus)، وذلك تحت الضغوط القوية للحداثة ومفعولاتها التقنية والمعرفية والفكرية والجمالية، فإن الجسد وتعثيلاته الخطابية لم يكونا بمعزل عن هذه السيرورات التاريخية العامة. وهناك إنجازات روائية عربية متميزة، بالمعنيين وفي المستويين الجمالي والفكرى، نحكى قصة هذه السيرورة وتشارك فيها، كاشفة عن تعدد وعنف الرهانات التي تتنازع جسد الكتابة المتخيل في علاقائه مع جسد الحياة والواقع في هذا السياق أو ذاك.

مع هذا كله، لا نكاد نعثر في خطابنا النقدى حول الرواية على اهتمام يذكر بهذا الجسد المتعدد، وإن أثار الاهتمامات فغالبًا ما يكون مختزلاً في صورة من صوره، نعنى الجسد الرغبوي – الشهوى الخاص بالمرأة تخديداً (٤).

ورغم أهمية الدراسات النقدية والمعرفية حول هذا الجسد في سياق ثقافة أبوية _ ذكورية في عمومها، فإن القسية _ الإشكالية لابد أن تطرح من منظور نقدى _ أشروبولوچي أعم وأعمق؛ لأن الجسد الخاص بالمرأة لا أكثر من جزئية من الجسد العام، من حيث هو مفهوم ينتشر في مجمل المتن _ الجسد الثقافي بمختلف تعبيراته، كما تحاول هذه المقاربة بيانه في حدود ما يسمح به المقام.

۲ ـ ۲ لا نرید ـ ولا نستطیع في مقاربة كهذه ـ تقصى وضعيات الجسد في أحوال صحته ومرضه، عمله وعطالته، جماله وقبحه، اتزانه ونزقه، فرحه وحزنه، صمته وكلامه، حلمه وهذيانه... إلخ. نريد فحسب التوقف عند ما يمكن اعتباره بمثابة (التمثيلات النسقية) الأعم والأهم من منظور الكتابة الروائية، من حيث هي إنجاز فردى يتفاعل ويتحاور بصيغ شتي وفي مستوبات مختلفة مع مخيال اجتماعي ـ ثقافي عام، هو ذاته متعدد الأشكال، متنوع التعبيرات، مختلف المصادر والمرجعيات. فالجسد من هذا المنظور ليس أكثر من علامة في خطاب، علامة مراوغة بما أنها تكون دائمًا في حالة تنقل بين الوظائف والدلالات مثلها مثل أية علامة لغوية أخرى. وعمليات تخديد وتخليل هذا الحسد _ العلامة في سياق حضوره واشتغاله في هذا النص أو ذاك، تظل دائمًا نسبية ولا تتحقق إلا بفضل تلك التمثيلات النسقية التي نستدل عليها بفضل علامات من نوع آخر، مفاهيمية أو ما فوق _ نصية، هي وحدها ما يسمح لنا بالتمييز النظري والإجرائي بين جسد وآخر. إن الجسد النقي الصافي الشفاف لا وجود له في كتابة هي ذاتها متن ــ جسد بكرر وينسخ أو يتناص ويتفاعل ويتحاور مع كتابات لا حصر لها، خصوصًا أن مفهوم الكتابة _ هنا _ يرد بالمعنى السيميائي ـ التفكيكي المنفتح على لغات رمزية أخرى، كما سنتأكد من وجاهته ومشروعيته خلال القراءة التحليلية للنماذج النصية التي اخترناها مجالاً لهذه المقاربة.

٢ ـ ٣ كشيرة هى الكتابات الروائية التى يمكن أن تشكل متناً لمقاربة من هذا النوع. لكننا، ولأسباب منهجية فى المقام الأول، اخترنا التركيز على ثلاثة نماذج أو (عينات) نصية هى تلك التى أشرنا إليها.

وقراءة أولية عامة لهذه النماذج، التي يشكل كل منها إضافة مهمة للكتابة الروائية العربية بالتأكيد، تكشف لنا عن سيرورات تحول الجسد وخطاباته من المنظور الخاص بكل منها. فرواية إبراهيم الكوني تقدم لنا تمثيلاً لما يمكن تسميته بد والجسد الطبيعي - الكوني، المنبثق عن رؤى وتصورات أسطورية تتحاور فيها معتقدات إحيائية طوطمية دما قبل

تاريخية)، ومعتقدات دينية (كتابية) وفلسفات شرقية وغربية قديمة وحديثة، ناظمها المشترك تصور الجسد الإنساني جزءا من الطبيعة وكاتناتها الحية التي قد تتمتع بأهمية رمزية تفوق أهمية الجسد البشرى من هذا المنظور الخاص.

ورواية أحلام مستغانمي تقدم لنا تمثيلاً آخر لعل أبرز ما يميزه استقلال أو انفصال الجسد البشرى عن الطبيعة ليتحول إلى (جسد اجتماعي - ثقافي)، يبدو من القوة والصلابة بحيث لا يسمح للجسد الفردي بالتمايز عنه، مما يجعل (ذاكرة الجسد) تشتغل ضد الفرد وتعيق حضوره الإيجابي في الزمن والمكان والعلاقات، فيظل يعاني في مركز التوترات الإيديولوچية دون قدرة على حسم مواقفه، حتى وإن كان ينتمي إلى فقة (النخبة المثقفة).

أما في رواية صنع الله إبراهيم، فقد مخقق استقلال الجسد الفردى عن الطبيعة وعن المجتمع وثقافته التقليدية السائدة، بل إن سيرورة الاستقلال تتحول أحيانًا إلى شكل من أشكال الانفصال الفصامي الحاد بين «الجسد للشيء» والذات الفردية أو «الشخصية» المغتربة عن ذاتها بقدر اغترايها عن مجتمعها وثقافته.

سنلاحظ ـ لاحقا ـ أن قراءة هذه النصوص وأجسادها من المنظور التعاقبى التاريخي لسيرورات التحول المشار إليها آنفًا يمكن أن تفضى إلى فرضية عامة توجه هذه القراءة، وتؤمن لها تماسكها النظرى والمنهجي. فكل من التمثيلات النسقية أعلاه لا أكثر من لحظة أو مرحلة في سيرورة تاريخية عامة تعانيها الثقافة العربية، كأية ثقافة تقليدية عريقة مماثلة، وهي تتحول من الخرافي والطقوسي إلى العلمي والعملي، ومن الجماعي إلى الفردى، ومن خطاب محو وكبت الجسد إلى خطابات قوله وكتابته تعبيرًا عن حاجاته وكشفًا لحضوره، لا كمجرد علامة في خطاب متخيل، وإنما كشئ أو «موضوع» يمكن للخطابات العلمية والجمالية والفكرية التعامل معه من هذا المنظور الحديث تحديدًا.

أما من المنظور التزامني الآني، فإن القراءة النقدية التحليلية تفضى إلى فرضية أخرى لاشك أنها تختلف عن

السابقة لكنها تتمها وتكملها وتثريها بكل تأكيد، ومن هنا أهمية هذا المنظور في مواضع معينة من المقاربة الراهنة. إننا هنا نعود إلى محور العلاقة بين النص الروائي والسياق الاجتماعي الشقافي (الخاص) الذي يتحاور معه النص وتهيمن فيه تعبيراته ورموزه. فرواية إبراهيم الكوني هي رواية عالم الصحراء التقليدي الرعوى بامتياز، وبمعني أكثر عمقًا وثراء مما نجده في كتابات روائية عربية أخرى قدمت هذا الفضاء الطبيعي ـ الثقافي من منظورات إيديولوجية حددت، ملفًا فيما يبدو، مقصديات الكتابة وأفق تلقيها وتأويلها كما في خماسية عبد الرحمن منيف (مدن الملح) على سبيل المثال (٥٠).

ورواية أحلام مستغانمي هي إحدى روايات الفضاء المديني في ذلك الشمال الإفريقي أو «المغرب العربي» المعرق – حسب تعبير هشام جعيط – الذي اخترقته وخلخلته ثقافة المستعمر أو (حداثته)، ولا تزال جل إشكالياته الكبرى منبقة من هذه الوضعية الخاصة، ومما له دلالة قوية في هذا السياق أن الكاتبة تهدى روايتها إلى مالك حداد وأبيها، وكلاهما وضحية اللغة الفرنسية، و«شهيد اللغة العربية» بمعنى ما(1).

أما روابة صنع الله إبراهيم، فتتفاعل مع فضاء مدينى الطارئة أو وطنى لم يشكل فيه الاستعمار أكثر من حالة طارئة أو عابرة على الأقل في صيغته المباشرة، هذا فضلاً عن كون سيرورات التحديث الثقافي والاجتماعي العام نمت في فترة طويلة وهادئة نسبيا. هذا مخديداً ما عزز قيم الليبرالية المتمحورة حول الذات الفردية، خصوصاً في حاضرة كبرى كالقاهرة التي ينتمي إليها الكاتب والتي تكاد تكون المدينة العربية الوحيدة التي تمتلك روايتها «الحوارية» المتعددة الأصوات والخطابات والتمثيلات، منذ الخمسينيات (٧).

من هذا المنظور، يمكن القسول بأن العسلاقات بين التصيلات السابقة هي علاقات تقابل ومجاور لا علاقات تتابع وتماقب، وذلك لاختلاف البيشات والوضعيات الشقافية الموجودة في الفضاء اللغوى - الثقافي العربي التي تعاني أشكال تصدعاتها وانكساراتها الخاصة، دون أن يعني هذا - بالضرورة - مخقق عملية الانتقال من مرحلة إلى أخرى،

حتى فى الفضاء الوطنى الواحد! سنعود لاحقًا إلى هذه الفرضيات من أجل العمل على بلورتها واختبارها وتعميقها من خلال القراءة التطبيقية لكل نص. أما الآن فلابد من تأكيد أن ما يجمع بين التمثيلات فى المتن موضوع المقاربة هو «البعد التراجيدى» لسيرورات تحول الجسد وخطاباته، ومن أى منظور قاربناه، كما لو أن كل تحول يتطلب «التضحية» بجسد ما أو بصورة ما من صوره، كما سنلاحظ لاحقًا.

(٣) تحولات الجسد _ مدخل آخر:

في الرواية الشهيرة لميشيل تورنييه بعنوان (قطرة الذهب La Goutte d'or) ، يمكننا أن نجد مدخلاً أدبياً _ فلسفياً ممتازًا لقراءة تمثيلات الجسد في المتن السابق(^^). وأهمية هذه الرواية لا تتمثل في مرجعيتها أو حجيتها بالنسبة إلينا أو للكتاب الذين نقرأ نصوصهم هنا. إنها تتمثل في قابليتها لأن تكون شهادة (أجنبية) أو اخارجية، على سيرورة التحول التراچيدي المشار إليه أعلاه منظورًا إليه من قبل كانب، يحاول عبر الكتابة الروائية - الفلسفية تحديدًا، تطوير أفق نظرية للآخرية والغيمرية من منظور فكر الاختلاف النافي والمجاوز لأية مركزية عرقية أو لغوية أو ثقافية، كما يقول عنه جيل دبلوز(١). فالرواية مخكى حبر راع جزائري من مجتمعات الصحراء الكبري يمر به مجموعة من السياح الفرنسيين فتلتقط له سائحة منهم (صورة) هي ما سيرسم مصيره اللاحق كله. ذلك لأن إغوائية هذه الصورة وغرابة الآلة السحرية التي التقطتها بها تلك المرأة، الفتانة بدورها، ستدفع به إلى الهجرة إلى باريس بحثًا عن صورته التي انتظر عودتها طويلاً دون جدوي. هناك سيجد شيئًا آخر غير صورته، أكثر غرابة وإغوائية منها.. سيجد نفسه في عالم غريب غامض وباهر يجذبه بعنف دون أن يتمكن من فهمه، مثله مثل الباشا أحمد المنبكلي الذي ارتخل لاكتشاف سر حضارة الغرب فما رأى غير أضواء وما سمع غير ضوضاء، كما يصوره لنا محمد المويلحي في عمله القصصي الرائد (حديث عيسي بن هشام).

وبما أن هذا الراعى «الطيب» أو «الساذج» قد انفصل عن بيئته وثقافته وكل رموز عالمه الأصلى، الأليف والحميم، فإنه كان مضطراً للعمل وإشباع الحاجات الأولية للجسد الفردى المنفى والمغترب الذى يبدأ فى تعرفه للتو، وفى هذا السياق التراجيدى تحديداً.

لقد عمل في مؤسسة لا تستثمر منه سوى صورة أو «شكل» جسده الذي يعاد إنساجه في هيشة موديلات بلاستيكية تعرض عليها الملابس في الواجهات التجارية، مما يعني أن هذا الجسد الشخصي لم يعد له قيمة حتى بوصفه قوة عمل خام في مجتمعات الحداثة وما بعدها. ومع أن معاناة الراعي تتولد عن اختناقاته اليومية المتكررة بروائح المواد الساخنة التي تستنسخ على مقاسات جسده العارى، إلا أن معاناته العميقة تتجلى في مستوى آخر. إنها تتولد من فكرة أن جسده سيتوزع بكامله، أو حتى أشلاء وأجزاء، في أكثر من مكان وهو ما لا يستطيع تفهمه أو تقبله. فكيف سيكون موجوداً في أماكن مختلفة في وقت واحد؟! وكيف يمتلك مورته؟!، ثم هل يستطيع الإنسان أن ينفصل عن جسده ويكون موجوداً؟!

فى ذروة هذه المعاناة التى أوشكت أن تذهب بروحه وعقله قبل جسده يتعرف شيخًا (مرابطًا) يتعاطف معه ويبدأ فى تعليمه القراءة والكتابة وفن الخط. هنا يدخل الراعى فى سيرورة تملك لجسده المشتت وهويته الضائعة لا ليعود إلى ما كان عليه، فقد فات الأوان، وإنما من منظور ووعى جديد بدأ يتشكل فى سياق هذه التجربة القاسية التى تظل مفتوحة على كل الاحتمالات السعيدة أو الشقية.

ولعلنا لا نجد - هنا - صعوبة في تبيين الأبعاد الرمزية لمنامرة هذا الفرد التي تنطوى في داخلها على مغامرة جماعية يختزلها العمل الروائي ويكثفها بدءاً من عنوانه وعتبة الدخول إليه. فهذا العنوان الذي يحيل إلى الحلم بالشراء بوصفه حافزاً يدفع بكل مهاجر إلى معاناة المنفى ويحيل أيضا إلى ذلك الحي الباريسي الذي يتكدس فيه المهاجرون المغاربة وهم يطاردون أحلامهم، وقلة منهم تنجع في إنقاذ الجسد

من وطأة الجوع والهوية من خطر الضياع، كأن والمنفى والسعادة لا يلتقيان، كما يقول إدوارد سعيد (١٠٠)، أو كأن والمعنة سوف تلاحق كل المهاجرين، كما يقول الراوى فى لايف الحجر، (ص٠١١).

لكن ما يهمنا أكثر من غيره من تمنظور مقاربتنا الراهنة أن هجرة تلك الشخصية من عالم الصحراء إلى عالم المدينة الحديثة تتضمن كل المعانى العميقة لسيرورات التحول، ولطقوس العبور والتعرف التي لا تتم من دون معاناة يلعب فيها الجسد دوراً مركزياً، خصوصاً أنه هو ذاته أو جزء منه أو صورة من صوره، غالباً ما يقدم كضحية أو قربان لأى تحول إيجابي أو سلبى.. وهذا ما سيتكرر في الروايات التالية وإن بصيغ ومن منظورات مختلفة، كما أشرنا إليه من قبل، وكما سنفصل فيه القول فيما يلى:

(٤) نهايات الجسد الأسطورى:

٤ - ١ فى (نزيف الحجر) كما فى كل ما كتبه قبلها وبعدها من قصص وروايات، يؤسس إبراهيم الكونى بخربته الإبداعية على حوار حميمى عميق مع هما تبقى فى ذاكرته وجسده من آثار الخيال الثقافي الشعبى الخاص بمجتمعات قبائل الطوارق فى الصحراء الكبرى التى يتتمى إليها الكاتب.

ولعل أهم ما يميز هذا الحوار أنه يستند إلى خلفية معرفية حديثة، واسعة وعميقة، يبدو أن الكاتب تمثلها في سياق انفصاله عن بيئته وثقافته الأصلية واتصاله باللغات والثقافات الحديثة التي ارتخل أو «هاجر» إليها وتفاعل عبرها مع ثقافات شتى، مما مكنه من تملك رؤية جديدة «كونية» حقًا، لذاته ومجتمعه وعالمه. وبما أن الكاتب لم يرد، أو لم يستطع أن يكون «أنثروبولوچيا في قبيلته». وبحكم علاقاته الحميمة تلك _ كما يمكن لكلود ليقي ستروس أن يقول – فإنه انجه إلى الكتابة الروائية التي تتبع له استشمار معارفه وتجاربه الحديثة دون فقد الاتصال الحميمي مع ثقافته وإنسان عادى. من هنا تخديداً يمكن تفهم اللعبة الجمالية _

الفكرية التي تميز كتابة هذا الكاتب، وهي تتكرر في كل نصوصه، مما يدل على أن الأمر يتعلق باستراتيجية عامة تولد وتنتج نصًا واحداً تتعدد وتتنوع أشكاله وعناوينه وأصواته باستمرار، دون أن يفتقد خصوصيته واختلافه وتميزه من حيث هو إنجاز إيداعي منفرد(١١).

فتلك الخلفية المعرفية تخضر أولأ في شكل نصوص استهلالية موازية (Paratextes) بمفهوم چيرار چينيت، مستعارة من كتب مقدسة شتى ومن مصادر تاريخية ومعرفية قديمة وحديثة متنوعة هي ما وجه لعبة الكتابة، وما يتدخل بنوة في توجيه عملية القراءة للمتن الذي تشكل عتباته ومداخله(١٢). أما في مستوى المتن النصى ذاته، فإن هذه الخلفية تمحي أو تواري في عمق المشهد النصى مغطاة بشبكة كثيفة من تعبيرات شعرية _ ترميزية ذات بني كنائية واستعارية تفاجئ القارئ بغموضها الفتان من فقرة إلى أخرى ومن مقطع إلى آخر. ورغم أن هذه التعبيرات مما يمكن أن بكون شائعًا وعاديًا في أية ثقافة شعبية مماثلة تهيمن عليها الرؤى الأسطورية العتيقة، فإنها تكتسب قيمة جمالية عالية بفضل تلك الخلفية المعرفية التي لا يظهر منها سوى شذرات لماحة، كما رأينا من قبل. فهذه المعرفة، الخارجية/ الداخلية، لغيرية الذاتية في الوقت نفسه، هي ما يذكر بذلك لانفصال الذي لولاه لظلت الرؤى الأسطورية تلك بمشابة الحقيقة السائدة التي لامعنى لجماليتها وحواريتها لفرط لفتها وعاديتها بالنسبة إلى كل من ينتمي إلى الفضاء الذي تهيمن فيه، وتتكرر تعبيراتها وطقوسها بوصفهما جزءًا من نجربة الوجود الخاص بمجتمع منعزل في صحراء الجغرافيا وصحراء التاريخ!. فرؤية الكاتب للعالم، كما تتمثل في هذا العالم الروائي الهجين المتعدد اللغات والأصوات والرۋى، هي بالتأكيد رؤية جديدة متطورة لشمولية واتساع أفقها المعرفي والجمالي، ولا يمكن إحالتها إلى مرجعية واحدة محددة وإن أمكن وصفها بأنها مأسوية في عمومها(١٣).

٤ _ ٢ لاشك أن هذه التجربة _ الظاهرة الإبداعية
 المتميزة بأكثر من معنى _ تستحق أن تكرس لها أطروحة
 معمقة نظراً لما تفتحه من آفاق أمام الكتابة السردية العربية

الحديثة وأمام الخطاب النقدي ذات، لكن ما يعنينا أكثر من غيره _ هنا _ يتعلق بتمثيلات ذلك الجسد الأسطوري لأنه ما يشكل العلامة المركزية في (نزيف الحجر) وربما في كل أعمال هذا الكاتب. فهذا الجسد المغطى أو المحجب بشبكة كثيفة من الرموز التي تتكرس باستمرار من خلال تكرارية الطقوس اللفظية والحركية، سيبدو في غاية الهشاشة بمجرد أن يتعرض لإبدالات الحداثة ومفعولاتها. إنه سيتعرض للصدوع والانكسارات التراچيدية كمما تقرأه وتقرئه هذه الكتابة التي تختفل به وتعلن موته أو انقراضه في آن، لكن نظرًا لوعى الكاتب بأن الشرط الإنساني تراچيدي في جوهره فإنه سيجفر عميقًا في طبقات الصدع والشق ليكتشف ويكشف لنا أن الحداثة، التقنية أو المعرفية أو الإيديولوچية، ما كانت لتولد مثل هذا المصير التراچيدي لولا أن هذا العالم --الجسد مهيأ له منذ البدء(١٤). هذا تخديدًا ما يقوله وينمذجه الخبر المركزي في الرواية، وهو خبر يتمحور حول شخصية الراعي «أسوف» في تعالقاتها مع شخصية الأب وشخصيات جماعة الصيادين وزعيمهم «قابيل» ومع أشياء الطبيعة وكاثناتها الأخرى، في ذلك العالم الصحراوي الذي يدور فيه صراع لا يرحم بين بشر وكاتنات تبدو على حافة الهلاك باستمرار. فالرواية تقدم هذا العالم كمه بوصفه حسدا واحدا ذا أرواح غامضة ومتصارعة لأسباب واقعية وأسطورية - ميتافيزيقية - في آن. من هنا، فلا غرابة "ن تكون علاقات مكوناته وكائناته علاقات توترات وحروب سبها وفاعلها وضحيتها جسد ما!.

يقول الراوى:

حكى له - أبوه - أن الودان هو روح الجبال. كانت الصحراء الجبلية فى قديم الزمان فى حرب أبدية مع الصحراء الرملية. وكانت آلهة السماء تنزل إلى الأرض مع الأمطار وتفصل بين الرفيقين.. وما إن تغادر الآلهة ساحة المعركة وتتوقف الأمطار عن الهطول حتى تشتعل الحرب بين العدوين الخالدين. وفى يوم غضبت الآلهة فى سماواتها العليا وأنزلت العقاب على

المتحاربين. جمدت الجبال في (مساك صطفت) وأوقفت تقدم الرمال العنيد في حدود (مساك ملت). فتحايل الرمل ودخل في روح الغزلان وتحايلت الجبال من جهتها، ودخلت في الودان.

وحينما يسأل الابن الأب باستغراب لماذا لا تتحارب الغزلان مع الودان يأتي الجواب لا أقل ميثولوچية وأسطورية:

لأن الله أنزل على الأرض بلوى أكبر قاتلت الاثنين معاً. جاء الإنسان وأصبح للغزلان والودان عدو واحد.. عاقبت المتخاصمين بشيطان اسمه: الإنسان. أوكلت إليه الأمر فجاء وأقام في الوادى الفاصل بينهما. هنأ بال الآلهة ولم تسمع شكوى منذ ذلك اليوم (ص ٢٧).

فهذا الأب _ الإنسان كان قد اختار العزلة عن البشر لا لمجرد إيمانه بأن الصحراء هي «فضاء الحرية»، وإن كانت فضاء الموت، وإنما أيضًا لأن الإنسان ـ الآخر هو عنده الشر _ الشيطان المطلق. إنه ينقل للابن ما يبرر عزلته وتوحشه أو اندماجه مع الطبيعة وكائناتها، وفي الوقت نفسه يزوده بتجربة تعلمه طرق التعامل الأمثل مع هذه البيئة القاسية. وفي كلتا الحالتين يستعمل هذه اللغة الخرافية التي تفسر ظواهر الطبيعة وعلاقات البشر فيما بينهم، أو فيما بينهم وبين الصحراء وكائناتها، وكأنها تنطوي على المعرفة ـ الحقيقية التي لا يشذ عن سياقها حدث أو شئ «منذ الأزل، و (إلى الأبد،، كما هو حال كل نسق ثقافي أسطوري منغلق. لكن ما يجعل من هذه الشخصية مزدوجة واحوارية، بمعنى ما، أنها ستكرر وتعيـد إنتـاج خطايا الإنسـان/ الشيطان/ الآخـر وكأنما هي مدفوعة بحماقة أصلية كامنة في الجسد ذاته. لقد كان الأب يقدس «الودان» لكنه كان يؤمن كغيره بمضمون النشيد الجماعي: «الزيت غريان والتمر فزان واللحم ودان.. الله الله! .. اللحم ودان؛ (ص ١١٩)، وكأنه لابد أن يلبي شهوة الجسد دون أن يلتزم بمضمون حكمة أخرى كان يعرفها جيداً تقول: ولا يشبع ابن آدم إلا التراب، وأهمية هذا الجسد الطقوسي المتناقض تكمن في أنه سيدفع بهذا الأب إلى الهلاك عقابًا له على مطاردة ذاك الودان المقدس الذي فيه

من روح الجبال بقدر ما فيه من روح هذا الأب _ الإنسان الشرير ذاته. في مرة أولى رآه وقد نزل من الجبل إلى السهل فطارده ليمسك به، وما إن عجز عن ذلك حتى أخرج بندقيته ليحسم الممركة مع هذا الكائن الأسطوري القوة بالطريقة الوحيدة الممكنة. لكن الودان أدرك عدم تكافئ الصراع، ولهذا نطح صخرة بكل قوته فانكسرت رقبته ليموت امنتحرا منقذًا نفسه من القتل على يد «العدو»، وفي الوقت نفسه، حارمًا هذا العدو من فرصة التمتع بلحمه لأنه أصبح في حكم الجيفة المحرمة (ص ٢٥). وفي المرة الثانية سيتكرر المشهد ولكنه سيدور في الجبل مما سيقلب النتيجة، حيث سيتحول الصياد _ الإنسان إلى ضحية الطريدة _ الودان. لقد قذف به هذا الوعل القوي الشرس من فوق صخرة عالية لتنكسر رقبته فلا يعثر عليه الابن إلا وهو جثة هامدة فيتكرر مشهد الموت المأسوى السابق، وإن في سياق «الانتقام» (ص ٣٤)!. الابن أيضًا سيكرر خطيئة الأب لكن بطريقة أكشر تعقيدًا ودلالة. لقد طارد الودان ذات مرة واثقًا من قدرته على الإمساك به وهو الذي كان يصرع جملاً هائجًا بذراعيه القويتين. لكن هذه القوة الجسدية الخارقة لن تحدى شيئًا أمام قوة (روح الجبال؛ المتجسدة في الودان الذي دفع به إلى هاوية سحيقة ليظل معلقًا بين الحياة والموت إلى أن عاد إليه الودان ذاته مع الفجر لينقذه، وكأنه الأب الحنون أو الإله الرحيم الذي يتدخل لإنقاذ مخلوقاته الضعيفة، وهي على حافة الهلاك (ص٧).

بعد هذه التجربة القاسية يقرر أسوف الكف عن أكل اللحم ليتحول تدريجيًا إلى «إنسان راع طيب» أو «ولى صالح» يأنس إليه الوحش ويتصالح مع الطبيعة ومع الروح الكونية المقدمة عبر هذه الطبيعة وكاثناتها تحديداً. لكن السيرورة السعيدة هذه لن تطول، لأن إنسانا آخر سيقتحم المشهد ويفسد كل شئ لتعود السيرورة التراجيدية فتحكم وتوجه كل المصائر.

ذات يوم قدمت إلى منطقة الراعى «أسوف، جماعة من الصيادين مسلحة بآخر تقنيات الصيد (بنادق وطائرة مروحية، التي تجسد الحداثة. ثم إن زعيم الجماعة هو ذاته

« فابيل بن آدم، الذي يجسد الشر المطلق والخطيئة القديمة المتجددة، خصوصًا وأنه فطم على الدم وعاش لا يستطيع الاستغناء عن اللحم ولا يفهم كيف يستغنى أسوف عنه:

قال طويل القامة «قابيل» وهو يطقطق بأسنانه، وعيناه تلمعان ببريق غريب: وهل في الدنيا ألذ من اللحم؟ كل شئ يبدأ وينتهى باللحم؟ المرأة أيضًا لحم. هل سبق لك وذقت لحم المرأة؟.. من لا يأكل اللحم لا يحيا. أنت لست حيًا. أنت ميت (ص ٢٠).

إننا_ هنا_ أمام اللغة الجسدية الشهوية القاتلة ذاتها التي تعيد إنتاج مشهد القتل لإشباع شهوة الجسد، لاحاجته فحسب، سواء تمثلت في لحم الحيوان الشهى و المقدس، بمعنى ما، أو في لحم المرأة الفشان، وبالشالي لن تششغل حكمة أسوف: ولا يشبع ابن آدم إلا التراب، إلا في هذا السياق التراچيدي. لقد أدرك قابيل وجماعة الصيادين -المكونة من مسعود الليبي وقائد الطائرة الأفريقي والكابتن الأمريكي چون باركر، أي أنها كونية بمعنى ما (١٥٠) _ أن دليلهم الذي يعرف كل شئ عن الصحراء وغزلانها وودانها لا يريد أن يدلهم على كاثنات أصبحت في حكم جماعته القرابية، فضلاً عن كونه مكلفًا بحراستها وحمايتها من الانقراض. هنا سيقرر قابيل قتله بعد أن حرم من اللحم وأصيب بالمرض الأصلى القاتل ذاته، وسيتم مشهد القتل في فضاء له كل سمات المكان المقدس، وكأن جسد (أسوف) بقدم فداء للحيوان وقربانًا للآلهة لا مجرد ضحية لجريمة بشرية عادية:

وقف قابيل تحت قدمى أسوف المعلق فى الجدار الصخرى. رأسه يتدلى على صدره، وجهه ذابل. ابيضت شفتاه وتشققتا بالعطش... جسده محشو فى جوف الصخرة، يتحد بجسد الودان. قرنا الودان يلتويان حول رقبته كالأفعى. مازالت يدا الكاهن المقنع تلامس منكبه كأنها تبارك الطقوس الخفية.. تسلق الصخرة من الناحية الأفقية... ثم انحنى فوق رأس الراعى المعلق.

أمسك بلحيته وجر على رقبته السكين بحركة خبيرة. لم يصرخ أسوف ولم يعترض، ولكن مسعود هو الذى صرخ فتردد صدى الصرخة فى القسم المجاورة. استجابت الجنيات بالنواح فى الكهوف وتصدع الجبل. اسود وجه الشمس وغابت ضفتا الوادى فى المتاهات الأبدية. ألقى القاتل بالرأس فوق لوح من الحجر فى واجهة الصخرة فتحركت شفتا أسوف، وتمتم الرأس المقطوع المفصول عن الرقبة: (لا يشبع ابن آدم الا التراب. (ص ١٤٦).

إننا أمام مشهد ملتبس التباس هذه الكتابة الحديثة التى تنفى أى تأويل حدى وأحادى، وتقاوم أى سبر واختزال الما تنطوى عليه من أبعاد دلالية متنوعة متعارضة ومتناقضة، وإن السوف، الأخ _ الآخر، إلا أنه مصاب بداء قديم قدم الحكايات التأسيسية الأولى. وفعله هذا مثله مثل الطوفان القديم المتجدد الذى يقتل بقدر ما يولد الحياة بعد أن يطهرها. وأسوف ليس ضحية بريئة بقدر ما هو كبش فداء أو وقربان، يعلن تلك التحولات التراجيدية الملتبسة التى سبق أن بشر أو أنذر بها «الأسلاف» الذين تخضر أرواحهم وأصواتهم عبر صورهم المنقوشة على الصخر وعبر تلك الكتابات الموجودة فى «لوح محفوظ»! قرب صخرة الكهف _ المعبد

أنا الكاهن الأكبر متخندوش أنبئ الأجيال أن الخلاص سيجئ، عندما ينزف الودان المقدس ويسيل الدم من الحجر تولد المعجزة التي ستغسل اللعنة، تتطهر الأرض ويغمر الصحراء الطوفان (ص ١٤٧).

فالخطيئة تنطوى على الصواب، والشر ينطوى على الخير والباطل على الحق والهلاك على الخلاص من منظور هذه الكتابة التى تزاوج بين مختلف الرؤى والتصورات واللغات، ووجهات النظر دون أن تفرط فى كونها، وكأية كتابة روائية حوارية، (مملكة الشك) بامتياز (١٦١).

٤ ـ ٣ لنركز، إذن، في ختام هذه الفقرة على الدلالة الأعم والأهم من منظور القراءة الراهنة وبناء على ما سبق أن أشرنا إليه بصدد هذا الجسد الهش، الملتبس والمتناقض. فالكتابة تلح أكشر ما تلح على الدور السلبي للإنسان الذي لا يدمر الطبيعة وكاثناتها اندفاعا وراء نزواته وحماقاته حتى يدمر ذاته من خلال هذا التدمير. إنه ما إن يخل بتوازناتها الهشة حتى تنتقم منه خصوصًا في مثل هذه البيئة الصحراوية القاسية على الإنسان والحيوان والنبات بطبيعتها. لكن هذا المعنى المعرفي الإيكولوچي لا يعلن _ هنا _ مباشرة، وإنما يستحضر عبر رؤى وتعبيرات أسطورية ذات مرجعيات ميثولوچية أو ثيولوچية ميتافيزيقية، ملائمة و (محايثة) للثقافة التقليدية العتيقة السائدة في مجتمعات شعبية ظلت منعزلة عن العالم الخارجي وعن (التاريخ) كهذه المجتمعات الآبلة هي ذاتها إلى الزوال أو التحول. من هنا، نتفهم ندرة الودان والغزلان التي يأتي هؤلاء الصيادون لمطاردة بقاياها فلا يكادون يعثرون عليها. ومن هنا نتفهم - أيضًا - خلو هذا الفضاء الجاف القاسي من الإنسان ذاته؛ إذ لا يسكنه سوى ذلك الراعي الطيب وأمه العجوز، وهو لا يسكنه لأنه اختار السكني فيه، وإنما لأن الأب المستوحش من كل أثر للإنسان ـ الآخر هو الذي أسكنه وأمه فيه ومضى إلى حتفه وقدره. وحتى لو لم يأت قابيل المسلح بعنصر الشر الأصلي فيه، وبتقنيات القتل الحديثة، فقد كان مقدرًا لأسوف وأمه أن (ينقرضا) دون أثر وسلالة لأن كلاً منهما أصبح اجسداً منقطعًا، وعاجزاً عن الاستمرارية بالمعنى البيولوچي وبالمعنى الثقافي ـ التاريخي. هكذا لا تعود الكتابة بالذات الكاتبة إلى فضاءاتها الأصلية إلا لتقف على آثار علامات وأطلال دارسة مهددة في كل لحظة بالزوال والامحاء، تمامًا كما هو شأن تقليد الوقوف على الأطلال في الذاكرة الشعرية العربية، فتعبر عن حنينها إلى عالم تبدو ياتسة من استمراريته. أما المرجعية الأهم للبعد الدلالي الفاجع والكارثي هنا، فـتكـمن في الرؤية المأسـوية لكاتب يقابل بين ضعف عنصر (الخير) وقوة عنصر (الشر) في البشر منذ القدم، كما يقابل بين هشاشة هذا العالم التقليدي الآيل إلى الزوال وبين قوة وعنف التقنية الحديثة التي تخترقه، وتقضى على كائناته بهذه الصورة الطقوسية

المرعبة التي يقدمها مشهد الكتابة بمزيج من الحنين إلى الماضى والتطلع إلى المستقبل، حيث يتراءى وخلاص، ما فى ذروة الكارثة! ما هو هذا الخلاص؟ أهو فى الانتقال من طور ما وقبل التاريخ، إلى والتاريخ، ومن والبداوة، إلى والحضارة، ومن والبداوة، إلى والحضارة، إلى والمدينة، ومن والبحسد الطبيعى المقدس، إلى والجسد الثقافى العادى، ؟!. ثم ألا يكون الخلاص فى مشهد وسياق كهذا لا أكثر من توهم خرافى أسطورى يكون التحرر منه ومن الوعى والمزيف، الذى يولده ويكرسه فى الأفراد والجماعات هو ذاته الخلاص؟!

إننا نطرح هذه التساؤلات لأن لعبة الكتابة توقفنا في موقف الشك والتساؤل وتصمت، فلنتركها مفتوحة، خصوصاً وأنها تنطوى على مدخل ما لقراءة النص التالى، كما سنلاحظه في الفقرة التالية.

(٥) سطوة الذاكرة على الجسد العام والخاص:

٥ _ ١ في رواية (ذاكرة الجمسد) ننتقل من نزيف «الحجر/ الجسد» إلى نزيف «الذاكرة _ الجسد، كمّا تتخيله وتقدمه كاتبة تنتمي إلى فضاءات المدينة الواقعة شمال تلك الصحراء التي تقدمها كتابة الكوني وهي على حافة الموت أو الغياب. إننا ننتقل أيضًا من فضاء الاشتغال الباهر للأساطير العتيقة إلى فضاء اشتغال الحكايات والأساطير الأكثر حداثة في الزمن؛ ومن هنا تحديدًا، يتخذ مفهوم الانتقال معنى مزدوجًا إذ يعين سيرورات التحول على المحورين المكاني -الأفقى والزمني ـ الغمودي. فرواية (ذاكرة الجسد) تنطوي على تمثيلات جسدية أكثر تنوعًا وقابلية للتحديد في سياق «التاريخ»، لأنها تستمد نسقيتها العامة من علاقات التوتر التراچيدي والخلاق بين الذاكرة والجسد الفردي من جهة ومدينة ووطن ولغة وثقافة الذات ومدن وأوطان ولغات وثقافات الآخرين من جهة ثانية. من هنا، تتحكم التصورات والرؤى الإيديولوچية في الجسد وتمثيلاته رغم أنها مغلفة بلغة سردية ذات كثافة شعرية عالية تجعلها معتمة وآسرة في آن. فالرواية يحكى خبر خالد، وهو الشخصية المركزية في النص والراوي و(الكاتب المتخيل) في الوقت نفسه، من حيث هو مناضل وطني فقد جزءًا من جسده، يده، في إحدى معارك التحرر

من الاستعمار الفرنسي(١٧). هذا الجسد الناقص أو المشوه هو الذي سيلاحق صاحبه بعذاباته التي هي عذابات إنسان ووطن وثقافة في سيرورة تدهور متعدد المظاهر والأبعاد، خصوصًا أن لعبة الكتابة تقدم هذه السيرورة عبر شاشة هذا الجسد - المعطوب تحديدًا. لقد كان من المتوقع، والممكن منطقيًا، أن يجسد هذا النقص أو التشويه كل معاني البطولة التي كان لابد من التضحية في سياقها بالكثير من الأجساد والأرواح والأعضاء في بلد «المليون شهيد» و«ملايين المعطوبين»، لكن ها.ا التوقع سيخيب باستمرار. ومما سيعمق معاني الخيبة أنها ستتخذ العديد من الأشكال وكأن مفعول القدر التراجيدي لايزال هو الأقوى ـ هنا ـ كما في الرواية السابقة وكما في أى عمل إبداعي ينبثق أصلاً وابتداء من الرؤية التراجيدية للعالم ذاتها. فبعد الاستقلال سيفاجأ هذا المناضل الوطني أن تلك المثل والمبادئ والطموحات التي ضحي هو والملايين غبره في سبيلها ستنتهك باستمرار ومن قبل «السلطة الوطنية» هذه المرة. وحينما يحتج وينتقد ويرفض لا يجد هو وأمثاله أي جدوي، بل إنه سيودع في «السجن الوطني، في إحدى المرات، كما لو أنه مجرم أو خائن يستحق مثل هذا العقاب. نتيجة لهذه الخببة السياسية - الإيديولوچية تنكب طريق المنفى إلى بلد العدو السابق، إذ هاجر إلى باريس مختارًا أو مضطرًا، محتجًا وياتسًا في الوقت نفسه. وهنا تحمَّل وضعيات المنفى وحاول نسيان خيبته من خلال تحقيق النجاح الذاتي في إطار والفن التشكيلي، الذي أخلص في تعلمه وأبدع في بمارسته كما أخلص وأبدع في سياق العمل الوطني قبل وبعد الاستقلال.وعندما أقام معرضه الأول كان في قمة نجاحه؛ إذ ا أنجز ما لم يستطع فنان جزائري من قبله أن ينجزه كما اعترفت بذلك الصحافة المتخصصة في هذا المجال. لكن معانى النجاح لن تكون صافية أو عميقة؛ لأن في الذاكرة ما بذكر بالخيبة، ولذا فإن مصير الشخصية الفنانة هذه سيؤول مجدداً إلى الإحباط والتدهور من هذه اللحظة أو «القمة» ذاتها:

اكتشفت لحظتها أننى خلال الخمس والعشرين منة التي عشتها بذراع واحدة لم يحدث أنني نسيت عاهتي إلا في قاعات العرض. في تلك

اللحظات التي كانت فيها العيون تنظر إلى اللوحات وتنسى أن تنظر إلى ذراعي.. أو ربما في السنوات الأولى للاستقلال.. وقتها كان للمحارب هيبة ولمعطوبي الحروب شئ من القدامة بين الناس (ص ٧٢).

فمشكلة هذا الشخص لا تكمن فى الواقع والخارج الردئ فحسب، وإنما تكمن أيضًا فى داخله، وتحديداً فى ذاكرة هذا الجسد المشوه الذى لا يمكن أن ينسى إعاقته إلا فى لحظات قصيرة وعابرة. من هنا ما إن يطرأ حدث يفتح هذه الذاكرة على جروحها حتى تتجدد وتتكاثر مظاهر ودلالات الخيبة، خصوصاً إذ تتخذ بعداً عاطفياً يعمق الجراح ويزيد النزيف، وهذا تحديداً ما سيحدث له ويعمق مأساته.

لقـد كـان بين زائرات المعـرض الجـزائريات الطالبـة «أحلام» التي انجذب إليها خالد بمجرد أن سمعها ورآها تبدى اهتمامًا خاصًا بأول لوحة رسمها في حياته وعنوانها «حنين». فهذه اللوحة أقرب أعماله إلى نفسه لأنها تمثل مدينة وقسطنطينة، التي كان ولا يزال يحن إليها من جهة، ولأنها تؤكد ما قاله له طبيبه الذي أشرف على علاجه «النفسم، بعد بتريده من أنه يمتلك تلك الموهبة الإبداعية التي تمكنه من تعويض نقصه وتجاوز إعاقته الجسدية والنفسية(١٨). وحينما اقترب منها ليتعرف إليها اكتشف أنها ابنة الشهيد وسي الطاهر، الذي كان وقائده النضالي ونموذجه الإنساني وأبوه الروحي، في الوقت نفسه. هكذا يولد الحب في حياته للمرة الأولى لكنه ذلك االحب المستحيل، أو والحب المعاق، بين طرفين بينهما من علاقات التجاذب والتكامل بقدر ما بينهما من علاقات التنافر والتباعد. فهو مثقف فنان مخلص لمبادئه وقيمه الإنسانية والجمالية، لكنه مثقل بذاكرة مثقلة بسنوات العمر الخمسين وبوطأة عاهته الجسدية ومشقلة على الأخص بصورة ذلك الأب الرمزى الذي لم يكن من السهل انتهاك ذكراه و (حرمته) تحت أي مبرر (ص ١٠١). وهي مثله إنسانة مثقفة، فنانة، أنجزت روايتها الأولى لكنها شابة تريد نسيان الماضي ببطولاته وجراحاته لتعيش في الحاضر كما يدل عليه عنوان روايتها ذاته (منعطف النسيان) (ص ١٧). لكن

التناقض الأهم والأقوى بينهما يتمثل تحديداً في كونه الرجالة، يمتلك حق وحرية التصرف بجسده، وإن ظل محاصراً بذاكرة جسده المعاق والمنفى، فيما هي فتاة محاصرة بذاكرة ثقافية عريقة وقوية تراقب جسدها الشاب الفتان وتخاصره بمفاهيم «العيب، و «الحرام،؛ ومن هنا خضوعها لوصية عمها الذي يمثل «الأب البديل» في المرجعيتين التقليديتين القبلية العرفية والدينية التشريعية، وهو من سيزوجها من مسؤول حكومي يعلم الجميع أنه في سن أبيها، وأنه فوق هذا كله من رموز الانتهازية والفساد في السلطة الحاكمة!. هكذا يظهر أن كليهما ضحية ذاكرته الفردية أو الجماعية، القصيرة أو الطويلة، التي يحملها (فوقه) حملاً ثِقيلاً يعيق جسده الفردي ويتحكم في مصيره (ص٥٣)، وهو مصير لابد أن يكون تراچيدياً بمعنى ما، ومن هنا لم يعد أمامهما سوى الهروب إلى عالم الفن الذي يصبح الجال الأمثل لتحقيق كل الأحلام المحبطة والمستحيلة في عالم الواقع. وعندما سألها ذات يوم عن سبب اختيارها للكتابة الروائية أجابت:

كان لابد أن أضع شيئًا من الترتيب داخلى وأتخلص من بعض الأثاث القديم. إن أعماقنا أيضًا في حاجة إلى نفض كأى بيت نسكنه، ولا يمكن أن أبقى نوافذى مغلقة هكذا على أكشر من جئة (ص ١٨).

هذه الإجابة التي يتماهي فيها «الجسد» مع «البيت» ومع «النص» يمكن أن تكون هي ذاتها إجابته عندما كان يرسم لوحاته وعندما قرر كتابة روابته الخاصة، وهو في قمة الأزمة إثر الخراب الذي لحق بجسده وروحه وقلبه. لقد اضطر للعودة إلى مدينته ووطنه للمرة الأولى، بعد المنفى، ليحضر زواج «أحلام». بعد هذه الزيارة التي شيع فيها آخر أحلامه العاطفية يقرر البقاء في المنفى، لكن هذا القرار سينكسر فجأة إذ اضطر للعودة لتشييع جثمان أخيه الوحيد، وآخر فرد في أسرته، بعد أن قتل برصاصة طائشة وهو يطارد أحلامه الصغيرة والمشروعة في بدايات أحداث العنف التي يستمر نيفها الفاجع إلى راهن الكتابة وراهن القراءة الحالية.

قبل أن يعود، قرر أن يتخلص من كل لوحاته الفنية التى فكر فى إتلافها ثم قرر إهداءها لصديقة فرنسية تعرف عليها فى سياق سنعود إليه لاحقًا. وهذا القرار يعلن ذروة الخيبة لهذا المناضل المثقف الفنان العاشق الذى ما إن يفرغ من مراسم الدفن والعزاء حتى يقرر كتابة روايته، نعنى هذه الرواية التى توقعها الكاتبة باسمها بعد أن دونتها بهذه اللغة الفتانة لما تنطوى عليه من شعرية عالية ومن عمق فكرى قل أن نجد لهما مثيلاً فى الرواية العربية الحديثة.

0 _ 7 إننا أمام رواية تخوض فى قدضايا الإبداع والسياسة والمنفى ونفسيات الجسد _ الشخص المعاق وسوسيولوجيا ثقافة لا تتحرر من هيمنة الآخر الأجنبى إلا لتقع نخت وطأة الذاكرة الجماعية التى تعطى للأموات حق وحرية التصرف بمقادير الأحياء. لكن أهميتها القصوى أنها إنجاز فنى تخاول، وتنجع، الكاتبة من خلاله فى تخويل مشاهد الخراب الفاجع فى كل هذه المستويات إلى «مشهد خراب الخراب الفاجع فى كل هذه المستويات إلى «مشهد خراب حميل» وعلى طريقة كازانتزاكى _ زوربا تحديداً(١١). فى كتابة كهذه لاشك أن تمثيلات الجسد لا يمكن تحديدها وتخليلها إلا باللجوء إلى نوع من «البتر» و«التشويه» لهذا المتن _ الجسد الكتابى الذى يستعصى على أية قراءة تحاول حصر كل جمالياته وسبر كل دلالاته، كأى عمل فنى تكمن أدبيته، أو شعريته أو جماليته، فيما يتبقى بعد كل قراءة بما أنها تفيض عن أى قراءة.

٥ _ ٣ _ من هذا المنظور نعود إلى تمثيلات الجسد الفردى في بعديه المذكر أو المؤنث وفي سياق علاقات التوتر التراچيدى التي تتحكم فيه بقدر ما تتحكم في الجسد الجماعي الثقافي الذي ينتمي إليه دونما أي تفاعل إيجابي بينهما.

لقد أشرنا سلفًا إلى أن لعبة الكتابة تتمحور حول حكاية خالد، الاسم - الرمز ككل الأسماء الأخرى في هذه الرواية، الذي يتميز أكثر ما يتميز بجسده الناقص المبتور المشوه المعاق كما رأينا. فهذا الجسد هو في مستوى أول من نتاج مخيلة كاتبة - امرأة كشف لنا عبد الله الغذامي أنها كانت تحاول عبر هذا التشويه تحديدًا، كسر حدة الذكورة والفحولة

فى هذا الجسد/ الكائن الذى هيمن على المرأة، جسدا وروحًا، فى الماضى، وكان لابد من تعديل صياغة العلاقة بينهما لتكون أكثر إنسانية وتكافؤاً وإنتاجية فى مجال الفعل الحضارى الواقعى، كما فى مجال الإنجاز الإبداعى المتخيل (٢٠).

ورغم وجماهة هذا التماويل من المنظور الفكري -الإيديولوچي ـ السميكولوچي الذي تبناه الناقمد في (المرأة واللغة)، فإن الأبعاد الدلالية لهذا الجسد الشخصي الشاذ، تتكاثر وتتعمق حينما نعيده إلى سياقات اجتماعية - تاريخية عامة ومرتبطة على الأخص بالحاضر والآخر، كما أسلفنا فيه القول من قبل. فالإشكال الذي يعاني منه هذا الشخص لا يكمن في نظرته للمرأة بقدر ما يكمن في نظرته لذاته وللعالم من حوله، ولا يكمن في الجسد المعاق، بقدر ما يكمن في الذاكرة المعاقة، هذه الذاكرة الثقيلة المزدوجة التي تعتقل الشخص في كل لحظة يكون فيها على مشارف النسيان والتجاوز ومخقيق الذات بعيداً عن ذكريات الذاكرة وهلوساتها القاتلة، كما أشرنا من قبل أيضًا. إننا أمام شخصية واعية جيدا بذاتها ومتجاوزة لثقافة الذاكرة الجماعية «التقليدية»، وتظل إيجابية دائمًا وفي كل لحظة نكون فيها على مسافة من ذاكرتها الجماعية االحديثة، إذ تبدو كطاقة حيوية متدفقة خلاقة قادرة على انتزاع الاعتراف بحضورها المتميز، سواء في مستوى وعيها الفكري وسلوكها الأخلاقي أو في مستوى ممارستها الفنية الإبداعية. أما في اللحظات المقابلة والمعاكسة، فإنها تجسد السلبية المطلقة التي تفسر كل خيباتها، وبالتالي لا غرابة أن تؤول إلى ذلك المصير التراچيدي الذي آلت إليه بعد أن حولت الذاكرة إلى ملجأ، خصوصًا إن هذه الذاكرة الملجأ مترعة بالخبرات المؤلة والشقية، كما رأينا.

وحينما نقف على مسافة كافية من حكاية هذه الشخصية المعاقة والخلاقة في آن، فإن تمثيلات الجسد الفردى (الأنثوى) هي ما سيكشف البعد العميق لمأساتها ومأساة أحلام قرينتها الأخرى (Alter-ego)، ومأساة ذات اجتماعية ووطنية وثقافية كاملة.

من هذا المنظور، لابد أن نميسز بين جمسدين تميسز بينهما لعبة الكتابة في انتسابها إلى الكاتبة لا إلى ذلك الكاتب الوهمي المتخيل فحسب. فهناك أولاً جسد الفتاة الفرنسية (كاترين) الذي يتموضع في سياق الثقافة الفرنسية _ الغربية، ويقوم _ هنا _ بوظيفة الجسد _ المرآة التي تكشف المستور والمحجوب ودالمقموع، في جسد دالرجل، خالد وأي جسد «المرأة، أحلام الكتابة وأحلام الكاتبة. فهذه الفتاة الفرنسية الجميلة الفتانة المحبة للفن وللحياة لا تجد أي حرج في عبرض جمسدها مكشوفًا عباريًا أمام أعين الطلاب (الأجانب، في (البوزار، ليرسمه كل منهم ويعيد إنتاجه وتملكه كما يري ويريد، لأنه حر في تمثله مثلما هي حرة في التصرف به في هذا المقام وخارجه. هذا الجسد الفرد الحر المستقل هو بالتأكيد سليل قرون من التحولات الفكرية والأخلاقية والجمالية والعلمية والتشريعية التي أفضت إلى تمايز الأفراد والأجساد والخطابات والمقامات(٢١). لقد كان هذا الجسد ذاته موضوعًا للنحت والرسم والتمثيل الدرامي الذي يشخص فيه الجسد إلهًا أو فكرة أو شخصية تاريخية تتفاعل معه، كما تتفاعل العلامة الجمالية الترميزية مع موضوعها، وذلك منذ فجر الحضارة الإغريقية تحديداً. في فترة لاحقة أصبح هذا الجسد موضوعًا للمعرفة العلمية، الطبية التشريحية، التي جعلت مفكرًا مثل ديكارت يقول إن أكاديميته المعرفية هي (هذا الجسد الشئ أو الآلة)، وكاتبًا دراميا مثل موليير يختلق شخصية رجل يدعو سيدته وحبببته إلى الاستمتاع برؤية هذا الجسد المشرح والمعروض في حديقة عامة (٢٢). أما في الأزمنة الحديثة، أزمنة الحداثة الإبداعية والتقنية الفلسفية، فإن هذا الجسد ذاته سيطالب بالمزيد من حقوقه وحرياته حتى إن كاتبًا ومفكرًا مثل أكتافيو باث سيعتبر أن ثورة ٦٨ هي «ثورة الجسد الشهوى، Erotique بمعنى ما. هذه السيرورة يختزلها رولان بارت في قوله:

لقد ابتدأت تمثيلات الجسد البشرى لأغرض دينية بالتأكيد، لكن التمثيلات الجمالية اللاحقة سريعًا ما أصبحت دنيوية، واليوم ها نحن نصل إلى التمثيلات الشهوانية للجسد(٢٣).

هذا الجسد الشئ، المشكوف الشفاف الحر الحاضر كما هو عليه في الزمن والمكان هو تحديداً ما لم يتمكن «خالد» من رؤيته، لأنه سليل حضارة أخرى تغلف الجسد، الأنثوى والذكورى، بمختلف الأغطية والحجب ليظل غائباً حاضراً، موجوداً مفقوداً باستمرار:

كنت أنا أفكر مدهوشاً من قدرة هؤلاء على رسم جسد امرأة بحياد جنسى وينظرة جمالية لاغير، وكأنهم يرسمون منظراً طبيعياً أو مزهرية على طاولة أو تمثالاً في ساحة (ص ٩٤).

لم يكن يراه لأنه جسد يجسد العيب والحرام والفضيحة، مثلما يجسد حضور الفتنة القصوى التى تعمى البصر والبصيرة، وتذكر بتلك الفتنة الأولى التى امتزجت فيها لذة التعرف بكل معانى المعصية المبررة للخروج والسقوط من متعة الحياة فى الجنة، إلى معاناة ومكابدة الحياة فى/ على الأرض كما فى الحكاية التأسيسية للجسد فى المرجعيات الدينية والكتابية، لم يكن خالد ليستطيع أن يرى هذا الجسد الفتان، لوطأة هذه الذاكرة العريقة على لاوعيه من جهة، الفتان، كان من جهة ثانية يفكر، مخت وطأة الرغبة المحرومة، فى امتلاكه والتمتع به وحده وفى سرية تامة، كأنما هو جسده الخاص من هذا المنظور الثقافي العام والمختلف:

من الواضح أننى كنت الوحيد المرتبك فى تلك الجلسة. فقد كنت أرى لأول مرة، امرأة عارية هكذا تحت الضوء تغير أوضاعها، تعرض جسدها بتلقائية ودون حرج أمام عشرات العيون. (ص ٩٤)(٢٤).

من هنا، لم يرسم منه إلا ما ويساح اللآخرين رؤيته، أى الوجه، وحينما تسأله وكاترين عن سبب تركيزه على هذا الجزء ينجح في تقنيع رؤيته بلغة أدبية - شعرية جميلة تغوى هذه الثقتاة وتقنعها بمتعة بجريب علاقات وصداقة جنسية عمه، ودون أن يكون فيها من جهته أى إمكان للحب، لأن جسدا كهذا لا يمكنه أن يحبه وإن حاول أن يستمتع به مثلما يستمتع بشئ شهى لا يستطيع الاستغناء عنه في سياق حياته في شروط المنفى وشروط الحرية هذه:

اعذريني، إن فرشاتي تشبهني، إنها تكره أيضاً أن تقاسم مع الآخرين امرأة عارية.. حتى في جلسة رسم (ص ٩٥).

من هذا المنظور، مخمديدًا، لايد أن نزيح كل طبــقــات المعاني الشعرية التي تغطى هذا البعد الدلالي لنصل إلى الجذر العميق لتلك الإعاقة أو العاهة الحضارية التي يعاني منها خالد وهو يخلد ويؤبد حكاية النسق الذي يؤسس لذاكرته ورؤيته وممارسته. فهو، من حيث هو شخصية، واقعية أو متخيلة، ليس نموذجًا أو اعلامة رمزية؛ لذلك الرجل التقليدي الذي يحتقر شخصية المرأة بقدر ما يفتتن بجسدها، ويدنسها بقدر ما يقدسها، كما يذهب إليه طرابيشي وغيره. إنه ذلك النموذج بقدر ما هو نموذج للفرد العاجز عن الحب، الفرد الذي تفصله ذاكرته الثقافية العامة عن جسده الخاص. ولذا، ما إن يكتشفه في مرآة الآخر حتى يسقط ضحية هذه الازدواجية أو «هذا الفصام، الذي يخلخل وعيه ويقلق نفسه ويثير مكبوته فيلجأ إلى هذه اللغة الفنية الراقية التي تعوض حرمانه بقدر ما تكشف عنه وتترجمه في مجال الكتابة أو «الفن التشكيلي». من هذا المنظور، تتطابق معاني الإعاقة الجمدية والنفسية والحضارية التي يعاني منهاء وتثوي وراء مصيره التراجيدي الذي ترسمه وتقدمه مشاهد الكتابة من أكثر من زاوية وفي أكثر من مستوى كما لاحظنا.

و _ 3 نلح على هذه الازدواجية أو هذه الحالة الفصامية لأنها ستتجلى أكثر بمجرد أن ننتقل إلى تحليل صورة الجسد الفردى الأنثوى الذاتى أو المحلى، كما تقدمه الرواية المكتوبة من قبل كاتبة _ امرأة لاشك أن معاناتها تجاه الذاكرة الثقافية الجماعية تتجاوز، بكثير، معاناة الجسد الفردى _ الذكورى. فمقابل جسد كاترين، وعلى مسافة بعيدة عنه، يقع جسد وأحلام، الذي يمكن أن يوصف مباشرة بأنه لا أكثر من وأحلام جسد، لم تستطع الكتابة لا الكشف عن أبعاد معاناته الراهنة ولا الحفر في إشكاله العميق. فهذا الجسد بلا حضور وبلا هوية غير تلك الهوية التي تغيبه وتحجبه ولا تكف عن مراقبته ومعاقبته لقلقها العميق من فتنته ومكره وكيده الشيطاني الأصيل أو الأصلية. إنه جسد لا يظهر إلا عبر علامات خارجية تتمثل

في الصوت والحلى والثوب. ومع ذلك، فإنه الجسد الذي يحبه خالد ويسقط عليه أحلامه وخيباته، لأنه يظل لفرط غيابه أو حضوره الملتبس والمراوغ فضاء الأحلام والهذيانات بامتياز، مثله مثل جمد الكتابة الأدبية ما الشعرية أو الكتابة التصويرية التشكيلية. ومما له دلالة في هذا السياق أن (كاترين، تخضر دائماً (وحدها)، بينما لا مخضر (أحلام، إلا محاطة ومسيجة بأسماء وصور الأم والأب والعم والمدينة والوطن، كما يلح عليه هذا النص تحديدًا. إن جمعها لا فردي أو لا شخصي، وفي كل مرة تتاح له فرصة التـفرد والمشخص مخاصره عيون وأرواح الأقرباء والأسلاف من الرجال والنساء، كأنه في حاجة دائمة إلى «حراس، يمكن أن يتحولوا في أية لحظة إلى اشهودا على خطيئته أو حتى إلى اجلادين، يمارسون عليه العقاب قصاصًا منه على انتهاك «المحرم». من هنا، تحديدًا، نتفهم - بصورة أعمق وأنسب _ كون أحلام الطالبة في مدرسة الدراسات العليا والكاتبة الروائية المقيمة في باريس اجنة النساء، وامدينة الأبوار، والورات الجسدة، تحمل رأسًا يفكر جيدًا في قضايا إبداعية وفلسفية وسياسية واجتماعية، لكنها تتحول بشكل مفاجئ وصادم إلى امرأة مستلبة تتقبل وصايات وسلطات لآخر _ الرجل كأية فتاة عادية تقليدية تعجز حتى عن التفكير في حرية وحق التصرف بذاتها وجسدها كما يدل عليه ذلك الزواج _ الصفقة!. إنها ليست (مثقفة) بالمعنى الشائع لهذه الكلمة/ المفهوم فحسب، ولكنها أيضاً ومثقفة، بذلك المعنى الشعبي المنبثق عن ممارسة سحرية _ اجتماعية _ أخلاقية تخضع فيها الفتاة لعملية تعزيمية _ إيحائية تجعلها تصاب بالرعب والقلق الدائم على بكارتها(٢٠). فقد نتفهم "ن حبها لخالد كان حبًا مستحيلاً أو معاقًا منذ البدايات الرُّسباب التي تقدمها لعبة الكتابة، وتبدو مقنعة تمامًا من منظور القارئ وقراءته العادية أو النقدية، كما رأينا. لكن الذي لا يمكن تفهمه هو أن الحب المستحيل أو الملتبس بتكرر في سياق علاقة هذه الفتاة بالشاعر الفلسطيني (زياد) الذي هوـ أيضًا ـ مثقف ومناضل وأجنبي تمامًا عنها، وفوق ذلك يبدو لها جذابًا، سواء من خلال ما يحكيه عنه صديقه خالد، أو من خلال صورته التي تراها على غلاف ديوانه، أو

من خلال قصائده التي تقرأها في هذا الديوان أو من خلال لقائه ما المباشر في إحدى المناسبات، وتوهم الكتابة بأنها أحبته لكل هذه الأسباب (ص ٢٠١ - ٢٠٣).

ويصل الإيهام بأن هذا الحب أفضى إلى علاقة عاطفية - جسدية ما ذروته حينما وتنفى الكاتبة المخصية خالد إلى إحدى مدن الذاكرة العربية الإسلامية فى الأندلس، حيث يسافر لإقامة أحد معارضه الفنية تاركا لأحلام ولزياد شقته الجميلة المطلة على نهر السين ووجسر ميرابوه الذى تخول إلى جسر شعرى رومانسى تمامًا بفضل وأبوللونيره، كما تعرفه جيدًا وتصرح به لعبة الكتابة الماكرة إمعانًا فى تكريس، وهم ذلك الحب المتوقع مخديدًا! (ص ١٦٢).

لكن لعبة الكتابة ذاتها لا تلبث أن تنفى هذا الاحتمال وتخب التوقع، وبمعنى سلبى يختلف عن المعنى الإيجابى لهذا المفهوم من المنظور الأسلوبى - الجمالى، إذ ستكشف ليلة الزواج أن أحلام «عذراء» كما تدل عليه صيحات الفرح الاحتفالى بطقوس فض البكارة وسلامة الشرف العائلى - الجماعى من الانتهاك (ص ٣٦٤). هنا فقط ينكشف التوهم الكاشف بدوره أن أحلام هذه هى أيضاً عاجزة عن العب إلا فى مستوى التوهم والتخيل والحلم، وهذا تخديدا، ما يزيد من درجة الالتباس فى حكاية ذلك الزواج الذى يحتمل أكثر من تأويل، لكنه يظل دائماً دليل مصير تراجيدى لهذا الجسد الأنثوى الذى يعانى من إعاقة أو عاهة تراجيدى لهذا الجسد الأنثوى الذى يعانى من إعاقة أو عاهة أكثر فداحة نما يعانيه جسد خالد.

فمن منظور العلاقة بين أحلام وسلطة الثقافة التقليدية لاشك أن قبولها - وهى الكاتبة الواعية - بذلك الزواج المختل وغير المتكافئ ينطوى على معانى التواطؤ من جهتها على عملية «التنازل» عن جسدها لقاء بعض المصالح المادية والمعنوية التى هى أكثر ما يحرص عليه عمها.

هذه الدلالة السلبية لا ينفيها سوى دلالة أكثر سلبية منها؛ إذ إن هذا الزواج الملتبس قد يقوم بدور ووظيفة «القناع» الذى تتحجب وتتستر وراءه لتمارس بعد ذلك حرية التصرف بجسدها الخاص مانحة إياه (من تخب» لا من تزوجت فقط. وهذه الدلالة أكثر سلبية لأن هذا الجسد

«الضحية» لن ينجو من وضعية مأسوية ما، سواء وهي تتنازل عنه لزوج لا تخبه بقدر ما ترهب سلطته أو ترغب في ماله ووجاهته، أو عندما تمنحه بسرية تامة لرجل آخر تخبه لكنها لا ترتبط معه بأية علاقة شرعية معترف بها من قبل المجتمع الذي اختارت العودة إلى حضنه كأية فتاة مستقيمة (٢٦).

هناك دلالة ثالثة تشجه الانجاه السلبي ذاته؛ لأن ما حدث ليلة هذا الزواج الذي لا حب ولا فرح فيه قد يؤول في سياق شكل من أشكال «الكيد الحديث؛ الذي تمارسه بعض الفتيات في مثل هذه الوضعية التي يعاني منها الجسد الأنثوى، إذ تلجأ إلى استعادة البكارة المفقودة، لسبب ما، بعملية طبية قبل الزواج خوفًا من العار الذي يهدد شرف العائلة كلها(٢٧). وشخصية أحلام هذه يمكنها أن تلعب اللعبة ذاتها لما تتصف به من ذكاء ومكر، ولما يعصف بها من تناقضات ويحاصرها من سلطات لا تعمل على التحرر منها إلا في مستوى الكتابة أو في مستوى (المتخيل)، كما تصرح به كتابة أحلام الأخرى منذ البدايات كما رأينا. وكل هذه الدلالات السلبية تجد تبريراتها في كون هذا الزواج غير مبرر فنيًا أو منطقيًا بما يكفي ولابد من التعامل معه بوصفه حدثًا غريبًا أو شاذًا، أي على أنه (زلة قلم) وازلة قدرًا في الوقت نفسه (ص ١٤). وفي كل الأحوال، فإن ما يهمنا أكثر في هذا المقام هو أن ذلك الزواج الملتبس ومن أي منظور قاربناه يظل الدليل و(الدال، على أن هذا الجسد الفردي يكشف عن تشوهات أكثر من التشوه الذي لحق بالجسد الفردي -المذكر لخالد الذي يظل دائمًا أقرب إلى مجال الدلالات الإيجابية، حتى وهو في قمة عزلته وشقائه وخرابه. كما أن هذه التشوهات تتجاوز بكثير مشاعر الإحساس بالنقص الذي تعانى منه أحلام كأية امرأة تكشف افتقادها لعضو الذكورة كما يذهب إليه فرويد وتلمح إليه هذه الكتابة _ الشعرية المترعة بالترميز منذ عنوانها إلى أسماء شخوصها وحكاياتهم. إن الأمر هنا يتعلَّق بفقد جسد وذات وكينونة وهوية في سياق ذاكرة ثقافية عامة تقلص وتختزل الرجل ذاته في ذكوريته وفحولته، مثلما تقلص وتختزل المرأة في وظيفتها الجسدية الإمتاعية أو الإنجابية، كما يلح عليه الغذامي وغيره من الساحشين والساحشات ممن بدأ يمي وطأة هذا الإشكال

الإيديولوجي ذي الأبعاد الثقافية المتعددة والعميقة في الذاكرة الفردية والجماعية العامة (٢٨). فجسد أحلام الكتابة هذه لا ينعكس في جسد (كاترين؛ الذي يشبه المرآة الشفافة الصقيلة، خصوصًا، إذ يتحول ببساطة وعادية إلى (شئ، أو - (موضوع) مكشوف أمام الآخر إلا بشكل جزئي بمعنى ما. فما ينعكس منه ليس سوى بعض صوره وآثاره وفي مرايا أجساد معتمة متشظية مثله كجسد خالد المشوه المعطوب النازف بجروحه وجروح غيره، أو كجسد قسطنطينة تلك المدينة الجميلة الفتانة والمنافقة، حيث «كل شي فيها دعوة مكشوفة للجنس؛ لكنها تظل مدينة الكبت أو امدينة الأحياء السمكوة بالأرواح والأشباح والفارغة من الحب، كـمـا يرد في النص (ص ٣١٦). إن هذا الجـــــد الأنشوي جسد لا شخصي، جسد مملوك للآخر والغير، أما الذات الفردية التي يخصها هذا الجسد الحميمي فلا تستطيع تملكه والتصرف به إلا بشكل سرى وبالكثير من التحايل والمكر. ولعل الإيماء الترميزي الملتبس إلى هذه الوضعية التراچيدية بكل المعاني، وفي كل المستويات، هو الحافز لهذه الكتابة التي لا تقل مأساة الجسد _ الكاتن فيها عما وجدناه في الرواية السابقة، وإن اختلفت السياقات وتنوعت المرجعيات.

 ٥ ـ ٥ تقول أو تكتب الكاتبة على لسان خالد أو بقلمه:

حولتك إلى نسخة منى، وإذا بنا نحمل ذاكرة مشتركة، طرقا أو أزقة مشتركة، وأفراحاً وأحزاناً كذلك. فقد كنا معطوبي حرب، وضعتنا الأقدار في رحاها التي لا ترحم فخرجنا كل بجرحه. كمان جرحي واضحًا وجرحك خفيًا في الأعماق. كنا أشلاء حرب وتمثالين محطمين داخل أثواب أيقة لا غير (ص. ١٠٢).

هذا القول الموجه من خالد إلى وأحلامه المفتقدة، يمكن لهذه الد وأحلام فاتها أن تتوجه به إليه، وبإمكان الشخصيتين هاتين أن توجها الخطاب ذاته إلى وأحلام الكاتبة لأنهما من نتاجها، وفيهما منها بقدر ما فيها منهما، كما تلع عليه لعبة التسميات المعلنة في الكتابة ذاتها. ونلح

على حضور الكاتبة في ختام هذه الفقرة من المقاربة لأن مغامرتها الإبداعية هذه تقدم خطوة كبيرة بالكتابة الروائية النسائية في الأدب العربي الحديث، لكنها لا تتقدم أي خطوة فيما يتصل بإشكال المرأة كما لاحظنا. فهي لا تنجز شيئا مهماً في هذا المستوى الفكرى - الإيديولوچي، إما لأنها أرادت أن تكون واقعية جداً في تعاملها مع التناقضات المأساوية والعبثية في مجتمعها وثقافتها وتاريخها العام، وإما لأنها أرادت نسيان ذلك الإشكال للاهتمام فقط بكتابتها التي هي ما سيبقى وبخلد اسمها بعد أن ينتهى الجسد وينسى كل شيء، وتحديداً بفضل هذه اللغة الجمالية الملتبسة والفتانة التي صيغت، حقيقة ومجازاً، على وقياس تناقضات الكائن، (ص ١٩).

لكن التساؤل الذى لابد من طرحه فى ختام هذه القراءة يتعلق بلعبة التذكر والنسيان تحديداً: هل يمكن أن تنسانا الإشكالات التى نحاول نسيانها ؟!. نطرح هذا التساؤل؛ لأن لعبة الكتابة تطرحه بحدة منذ العنوان، فذا كرة الجسد هى اللغة، هذه اللغة الملتبسة التى تمكر بالذات الكاتبة بما أن لها جسدها الذى لا ينسى كأى جسد آخر.

لقد اختارت الكاتبة أن تكتب بلغتها الوطنية والقومية والحضارية من منظور والوفاء لهذه اللغة، ومن منظور وذاكرة الصراع مع لغة الآخر المستعمر أيضاً. وإذا كانت هذه اللغة جميلة وفتانة في مستوى شعريتها وفعالة في مستوى مقاومة الهات الآخرين، فإنها لم تكن بريئة ولا محايدة تجاه المرأة الكاتبة لأنها تنطوى على ذاكرة اجتماعية - ثقافية ضدها أو الكاتبة لأنها تنطوى على ذاكرة اجتماعية - ثقافية ضدها أو أهن الكتابة والقراءة إلى أعساق الماضى الذى لايريد أن يمضى. من هنا، لا غرابة أن تعانى الكاتبة من لغتها العربية مقدر ما عاناه مالك حداد من اللغة الفرنسية الأجنبية. إنها مثله لا تكتب لتغنى أو لتحكى أحلامها السعيدة وإنها التصرخ بعذاباتها في مشهد خراب فاجع معمم تحاول الخلاص، منه بتحويله إلى مشهد خراب جميل، سواء على طريقة زوربا - والنتزاكي (ص ص ۳۹ - ۳۹۳). من هنا، لا يعود من

الغريب أن تغيب أو تُغيب المرأة، جسداً وذاتاً، من كتابة كهذه الكتابة الملتبسة التى تكتبها امرأة بصوت ورجل، وتهديها بعد كتابتها إلى مالك حداد وأبيها، لا إلى امرأة مثلها، وكأن الكتابة لا تزال وزلة قلم، بالنسبة إلى المرأة وحريتها واستقلالها، وزلة قلم، في وضعيات تهيمن عليها سلطات الرجال وحكاياتهم وحروبهم! لابد _ إذن _ أن نضع كلمة والخلاص، بين أقواس؛ لأننا أمام خلاص ملتبس هنا كما في الرواية السابقة، ولا يخفف من التباساته أن مرجعيته الجمالية _ الثقافية ودنيوية، ولذا، نتركه دالاً معلقاً أو مرجأ والجميل ماثلة في النموذج الروائي التالي أيضاً.

(٦) الجسد الفردى ضد الجسد الاجتماعى:

7 - 1 في (نجمة أغسطس)، كما في غيرها من أعمال صنع الله إبراهيم، تتقدم بنا تمثيلات الجسد خطوة حاسمة نحو استقلال الجسد الفردى عن المرجعيات التقليدية في أبعادها المعرفية والأخلاقية والجمالية. فنحن هنا أمام ذلك الفرد الواعي بذاته والمتمركز حول عالمه الخاص، بعد أن وصلت علاقة الانفصال بينه وبين المجتمع حد اللاعودة، وكأن كلا منهما لم يعد يعرف الآخر أو يعترف به إلا من النقطة المقابلة والمضادة.

وبرغم كل ما قيل حول الدور القوى الذى لعبه عنف السلطة السياسية فى إحداث هذه القطيعة، فإن الأمر يتجاوز فى اعتقادنا هذا الدور على أهميته وخطورته من بعض الوجوه. إننا أمام وضعية اجتماعية - تاريخية ينبغى تفهمها، فى مستوى الكتابة وخارجها، من منظور الأثر الحاسم للإبدالات العميقة التي طرأت على الرؤى والأفكار والمعلومات والتصورات والأذواق، فى فضاءات مدينية وغربته، مثلها مثل الحواضر الغربية الفرد وأشكال استقلاليته وغربته، مثلها مثل الحواضر الغربية الحديثة من هذا المنظور. هذه الوضعية «البرجوازية»، وبمعنى ثقافى عميق يتجاوز الدلالة الخترانة والمسطحة لهذا المفهوم فى الخطاب الإيديولوچى، هى ما بجد آثارها وتعبيراتها الجمالية بارزة بقوة

فى العديد من التجارب السردية والشعرية والسينمائية والمسرحية، خصوصًا منذ الخمسينيات إلى اليوم، مما يدل على أن كتابة صنع الله إبراهيم ليست أكثر من تجربة خاصة فى تجربة أعم(٢٦).

الذي يميز هذه الكتابة _ التجربة من هذا المنظور، وفي هذا السياق العام، أنها من أكثر الكتابات تشخيصًا وتجسيدًا لهذه الوضعية وبدءا باللغة ذاتها. فلغة الكتابة _ هنا _ هي لغة التسمية والشفافية لا لغة الإنشاء والعتامة الشعرية، ولغة الإيجاز والتحديد لا لغة الاستطراد والترهل، ولغة الحركة المتوترة اللاهثة لا لغة السكون والتأمل الهادئ. ولعلها فوق هذا كله من أكثر لغات الكتابة السردية العربية الحديثة قدرة على كشف وترجمة التحول من المخيل السمعي ـ القولي التقليدي إلى المخيال البصري ـ الكتابي الحديث، وهنا تحديدًا تكمن إحدى أعمق سمات تفردها وحداثتها. لا غرابة بعد هذا أن تكون هذه اللغة ـ التجربة لغة كشف وتعرية صارمة وصادمة للجسدين الفردي والاجتماعي لرفضها المبدئي لكل أشكال التزويق البلاغي والحجب أو التعمية الفكرية، ولا غرابة أن تكون الذات الفردية الكاتبة حاضرة مباشرة داخل النص بينما هي غائبة نمامًا في (نزيف الحجر) وحاضرة بشكل ترميزي ملتبس في (ذاكرة الجسد)، كما رأينا من

لقد كان بإمكاننا أن نختار أية رواية لصنع الله إبراهيم في هذا السياق، لأنها كلها محكومة بنسق التمثيل، هذا من حيث هو نسق ينبثق ويعبر عن وعى بذلك الصدع النانج عن مثاقفة طويلة مع «الحداثة»، أفكارها وقيمها وتعبيراتها، التي تقذف بالجسد الفردى بعيداً عن أية ذاكرة جماعية حتى لكأنه أصبح جسداً _ آخر يقبل التعرف والتمثيل المعرفي والجمالي من هذا المنظور تحديداً. لكننا اخترنا (نجمة أعسطس) لسببين رئيسين؛ أولهما أن هذا النص هو الأكثر تأسيساً لتجربة الكتابة الروائية عند هذا الكاتب، وثانيهما أن مرجعيات النسق الجمالي _ الفكرى أعلاه مصرح بها ضمن لعبة الكتابة، وكأنها هي ذاتها متن _ جسد مكشوف لا يحرص على إخفاء شئ من أسراره وشفراته، كما سنفصل فيه القول في الفقرة التالية (٢٠٠).

7 - 7 مخكى الرواية خبر ساب يركب القطار من القاهرة إلى أسوان لزيارة مشروع السد العالى وهو فى طور الإنجاز. هذا الشاب الذى لا نعرف اسمه ولا شبئاً عن ملامحه الفيزيولوجية يتواصل مع من وما حوله من خلال نظراته المندهشة الذاهلة والقلقة وكأن اللغة القولية «الطبيعية» لم تعد وسيلة الاتصال الأمثل أو الوحيد مع الآخر والعالم. هكذا، يتحول الراوى منذ البدايات إلى راء والحكاية إلى مشهد، لا لأن الكاتب يحرص على اللغة البلاغية التصويرية وإنما لأن راويه وقرينه النصى تحول إلى ما يشبه الكاميرا التى تنقل ما يمر أمامها من مشاهد ليقتصر دوره هو على دور والخرج» الذى يحدد اللقطات وزوايا النظر إليها والمسافة التى يلتقط منها كل مشهد جزئى والمدة الزمنية المناسبة لكل منها.

وبتقدم القراءة نكشف أسباب ومبررات هذه الوضعة الغريبة والمدهشة، لأن خطية خبر الرحلة تنكسر من وقت إلى آخر دون أن تنكسر استراتيجية الكتابة المشهدية العامة هذه. فمن خلال الحوارات المقتضبة مع أصدقائه أو معارفه الذين قابلهم في أسوان، ومن خلال ما يتذكره عن ماضيه القريب وما يقرأه ويذكر به عن ماض وغيرى، أبعد. ندرك أنه خرج المتو من السجن حيث عاني أصناف التعذيب الجسدى والمعنوى لأنه فرد في جماعة حزبية معارضة للسلطة الحاكمة (۱۳). نتيجة لهذه التجربة الحياتية التراچيدية أصبحت ذاكرة الجسد المعذب تخضر آلياً في كل مرة يرى فيها الراوى والشخصية المركزية أثراً من آثار السلطة، وهي لسوء حظه ويوجد فيه، مما يولد عنده وعند القارئ إحساساً متصلاً إليه ويوجد فيه، مما يولد عنده وعند القارئ إحساساً متصلاً بالرعب.

لكن ما يميز عملية التذكر - هنا - عنها في الرواية السابقة أن الكتابة تقاويها ولا تستسلم لوطأتها؛ لأنها مؤسسة على لعبة أكثر تعددية وأكثر شفافية وأكثر وعياً بخطورة الذاكرة على حاضر الجسد وحياته. فهذا الراوى ليس مجرد مشاهد محايد أو إنسان فرد عاني التعذيب وإنما هو كاتب فنان مرهف لا يزال يمتلك إرادة الحياة وإرادة المقاومة وإرادة

الإبداع. ولذا، يتعامل مع الآخر والعامل من خلال رؤية خاصة تتحدد أولى وأهم مرجعياتها الجمالية ـ الفكرية في أول مقطع استشهادي يرد في سياق خبر الرحلة:

الرغبة الملتهبة في رسم الجسد العارى، ألا يكون القديسون عراة عندما يصلبون؟ وقالوا إن أجسادنا قبيحة مليئة بالبثور والإفرازات. وقال إنه يجب أن يجسدها بالصورة التي خلق بها الرب آدم (ص

هذا المقطع مقتبس - عبر عين القراءة - من أحد الكتب النقدية المكرسة لتجربة الرسام والنحات الشهير مايكل أنجلو ما يصرح به الكاتب في النص التوثيقي - الموازي في نهاية الرواية (٣٢). واستعادة هذا المقطع تتم .. هنا . بحرف كابي صغير وفي حيز مستقل مما يجعله يحتفظ بوظيفته المرجعية _ الإحالية، وفي الوقت نفسه يكتسب وظيفة وقيمة جمالية جديدة من خلال علاقات تناصه واحواريته، في السياق الكتابي الجديد هذا. فالكاتب يبدو أنه معجب برؤية وفلسفة وإنجاز الرسام والنحات، وانطلاقًا من هذا الموقف العاطفي ـ الذهني، ها هو يستعيد ما كتب عنه، لا لكي يعبر عن إعجابه به فحسب، وإنما يختبر ويجرب الرؤية ذاتها في مجال كتابته الخاصة وعبر وسيط اللغة. ولعل شفرة الدلالة الأهم في هذا المقطع هي مخديداً ذلك «الجسد العارى» الذي يتنازعه خطابان: أحدهما جماعي (قالوا) يلح على قبحه وضرورة تغطيته و (تلبيسه)، والآخر فردي (قال) يصر على رسمه في حالة عريه؛ لأن هذا هو (الأصل) الطبيعي و الأجمل، من منظور الفن، كمما يراه هذا الفرد الفنان الخلاق والمتمرد على سلطة الصوت الجماعي ذاك كيف سيحقق وينجز جسده الطبيعي ـ الجمالي هنا؟ يأتي الجواب في مقطع آخر:

... لكنه لم يكن يعبأ بالأساطير. وعندما شرع ينحت كان قد ترك موضوع المعركة الأصلية. وأصبح الصخر هو موضوعه. لقد عاش الإنسان ومات بالحجر. وتخول عشرون رجلاً وامرأة، ورجلاً وسنتوراً إلى جسم واحد يعبر عن الطبيعة

البشرية المتعددة الجوانب، حيوانية وإنسانية، أنثوية وذكورية، وكل جزء يحاول أن يدمر الأجزاء الأخرى، (ص ٤٨).

فالرؤية الواقعية، لا الأسطورية هي الإطار المرجعي للإبداع سواء عند النحات الذي يتعامل مع الحجر أو الكاتب الذي يتعامل مع الكلمة، لكن هذه الواقعية ليست مدرسية، أو إيديولوچية لأنها تدرك تعددية الواقع الواقعي والفني. وفي مقاطع ترد بين هذين المقطمين، نجد ما يدل على أن فعل الإبداع والخلق الجمالي إنما يتأسس على «الدراية المعرفية» العميقة بالمادة من جهة أخرى. وفي كل مرة لا يتوفر هذان المقومان يمكن لهذه المادة _ الجسد أن تقاوم أو تتشظى وتموت، كما يموت الجسد الحي تحت وطأة الجهل والعنف.

من هذا المنظور المزدوج والمتطور يتسقدم الكاتب إلى موضوع إبداعه الخاص كما تكشفه لعبة الكتابة ذاتها . فالراوى لا يتحدث في المقاطع الإرجاعية ـ الفلاش باك .. المكتوبة هي أيضاً بطريقة مميزة وفي فضاء مستقل عن معانة وعذاب جسده الفردى الخاص، وإنما عن معاناة وعذاب كل ضحايا عنف السلطة، وباعتبارهم جسداً فنيًا واحداً، وفي الوقت نفسه أجساداً واقعية فردية لا يمكن لأحدها أن ينوب عن الآخر في لحظات الألم الأقصى أو اللذة القصوى.

7 - ٣ فى سياق النمذجة التى تكشف عن أبعاد جديدة لتلك الرؤية والواقعية الجمالية، تبرز الكتابة على شخصية وشهدى، الذى تتجلى صورته مشخصة مجمدة فى تفاصيلها حتى لنكاد نتصوره ونراه بذلك الجسد الطويل الضخم، وبذلك الوجه المجدور المترع بملامح الود والحيوية حتى وهو فى السجن يعانى التعذيب، وبذلك الوعى الوطنى المتمسك بمبادئه ومثله وطموحاته فى سبيل ما يعتقد أنه يحقق للإنسان إنسانيته وكرامته ومواطنته .. إلخ (صص

ويتحول النموذج الواقعي إلى درمز، من خلال لعبة المضاهاة المزدوجة التي تقيمها الكتابة بين الذات الكانبة

ومايكل أنجلو، وبين شخصية شهدى وشخصية المسيح التى أعاد تشكيلها الفنان فى نحته ورسمه مركزاً على الجسد الإنسانى فيها، وهو جسد ما إن يعانى العذاب حتى تعبر ملامحه عن يقينه وشكه، عن أمله ويأسه كأى إنسان عادى (٣٣). هذا _ تحديداً _ ما يحاول الكاتب إنجازه بصدد شهدى الذى كان كلما عجز عن الحوار بالمنطق ومع رأس جنت بالسلطة، يردد والكتابة بينى وبينه، (ص ٢٠). وبما أنه مات نحت التعذيب، فإن الكاتب يعمل على تحقيق مشروعه أو حلمه، ومن منظوره الخاص، بوصفه مبدعاً لا يريد أن يكتب شهادة واقعية موثقة فحسب، وإنما نصاً جماليا يستلهم تلك الدراية وتلك الحبة اللتين تمثلهما وتصدر عنهما إنجازات مايكل أنجلو، كما تلقاها وتفاعل معها عبر ذلك الكتاب _ الآخر أو عبر مشاهدتها مباشرة (ص ٢٨٦).

من هنا مخديداً، تشضح لنا دلالات صمت الراوى -الكاتب عن عذابه الخاص، فحياته أو رحلته وأشكال معاناته مازالت متصلة وكشف عنف السلطة ووحشية ممارساتها ضد الجسد والروح جزء من أهداف ووظائف كتابته، وكل هذا لا يمثل سوى مظهرًا من مظاهر انحيازه لقوى الخير والحب والجمال ضد قوى الشر والعنف والقبح، أيَّا كانت وكيفما ظهرت وتجلت. فبخلاف الفنان ـ المناضل •خالد، والكاتبة المثقفة وأحلام، في الرواية السابقة، لايزال هذا الفرد _ الفنان المرهف قادراً على الحب والخلق الإبداعي معا، من هذا المنظور المتفائل و«المقاوم»، وإن كان جسده هو الآخر لم ينس ولا يمكن أن ينسي عذاباته وجراحه، وهذا ما يتضح ويتحقق في سياق الرحلة ذاتها، حيث يتعرف الراوى الكاتب «تانيا» تلك الفتاة الروسية التي تجذبه بقدر ما تنجذب إليه، برغم أنها مثله تعانى من حضور السلطة المتمثلة في جماعتها الوطنية ـ الثقافية التي تعمل في مشروع السد، ويبدو أنها مراقبة في كل تحركاتها وعلاقاتها. كما تلح عليه الرواية في أكثر من موضع. فعبر هذه العلاقة البين ـ ذاتية، التي تشميز حسب رولان بارت، بكونها أكثر رهافة وعمقًا من العلاقات الفردية في السياقات الاجتماعية العادية (٢٤) يلتقى الشخصان/ الجسدان لقاء محبة وحاجة متبادلة لا يصرح بها النص إلا في سياق مراوغ يوحي بأجواء التوتر والعنف والرعب، بقـدر ما يوحي

بقدرة الجسد الإنساني والجسد الكتابي على التمرد والنجاح في تجاوز أزماته حيثما تغلبت إرادة الحياة على الفرد وحررته من مخاوفه.

ومما يدل على أهمية هذه العلاقة والأبعاد الدلالية المنبشقة عنها، أنها ترد في ذلك المقطع الذي يشكل نواة وقلب المتن الروائي، ويسرد كجملة واحدة نمتد في ثلاث عشرة صفحة دونما نقاط توقف أو علامات فاصلة، ويتم فيها اختزال وتكثيف الحكايات والأخبار والمشاهد والأحداث في النص كله. فهذا المقطع أو الجملة هو ذاته أقرب ما يكون إلى اخطاب الجسده، إذ يكون في أقصى تجليات طاقت التعبيرية متحررًا من كل الرقابات ومثمردًا على أعراف القول والكتابة، فيحكى ويتذكر ويحاور ويحلم ويهذي بعذابه وفرحه وحزنه وقلقه ووجعه ولذته.. إنه ذلك الجسد النيتشوى -المتعدد بشكل مطلق ـ الذي هو وحده القادر على تأويل وتمثيل جسد _ نص العالم بما أنه إرادة وطاقة حيوية _ غريزية متدفقة خلاقة هي ذاتها «العقل الكبير، الذي لا يمثل الفكر والروح والضمير والوعى سوى قشرته الهشة أو «عقله الصغير» (°°°). لنقرأ هذا المقطع القصير على أنه عينة من ذلك المقطع ولكن أيضًا بوصفه عتبة انتقال إلى الفقرة الختامية من هذه المقاربة:

.. مصر الممتدة من أدناها إلى أقصاها مجموعة من القرى المظلمة ترتعش في جنباتها ذؤابات مصابيح الزيت والمدن المتشابهة بسجونها التي تقع عليها أشعة الشمس في نفس الانجاه وتسلل إلى زنازينها في نفس الموعد دون أن تفلح في تبديد البرد الجائم وعبثًا حاولت أن أبعث الدفء إلى شفتيها وقالت إنها خائفة فأطفأنا النور ووقفنا في الظلام ننصت إلى أصوات الشارع وميزت ضحكة ياكونوف وقالت إنه عائد ولاشك من اجتماع متأخر بحثت فيه مشاكل الحقن في النواة الذي كان من عشر منوات يعتبر أعجوبة تداني ذلك العمل من الطعنة أعصال الخلق الذي لابد فيه من الطعنة أعصال الخلق الذي لابد فيه من الطعنة

جبارة من الامتلاك الكامل فعل الحب نفسه الجماع بين النماذج الذهنية والأشكال الكامنة في الصخر (ص ٦٥).

فكل علاقة بين المصريين والروس مراقبة من قبل ممثلى ورموز السلطتين المشتركتين في مظهرهما البوليسي القمعي وهي بين الراوي وتانيا في حكم «الممنوع»؛ إذ إن اكتشافها يعني معاقبة الفتاة الروسية بالطرد من مصر، وربما من العمل لاحقاً. ورغم كل هذه الرقابات الرسمية تحقق علاقات الحب وتعبر عن ذاتها في سياق هذا الخطاب الذي له كل سمات الخطاب الحلمي الهذياني، وفي الوقت نفسه يحتفظ بسماته الواقعية التوثيقية بما أنه استعادة مكثفة لمقاطع من ونص الرحلة، ومن «نص الذاكرة» ومن «نص القراءة» أو وسل العين» كما أوضحناه من قبل. هكذا، يتحول الحب إلى فعل إنجاز خلاق، سواء في سياق علاقات الرجل والمرأة، أو في سياق علاقات الرجل والمرأة، الإنسان بما حوله من أشياء العالم وكائناته، وهذا ما يعيز الرؤية الفنية والموقف الفكري في هذه الكتابة، وإن كان لا ينقى طابعها المأساوي لما سنعرض له في الفقرة التالية.

(V) اختلافات وتشاكلات:

فى هذا المقطع، كما فى مقاطع عديدة غيره، تتحول عناصر الطبيعة إلى جسد حى فى كل مرة تخدث فيها الجابهة مع التقنية الحديثة التى تخول هى ذاتها إلى كينونة حية غاية فى القوة والإنجازية. ف والكائن التقنى، يحاول تحويل والكائن الطبيعى، فى سياق مشروع السد العالى، مثلما يحاول الفنان تحويل المادة – العنصر الحى إلى عمل فنى. والفارق الوحيد بينهما أن علاقة الرهافة والحبة فى سياق المشروع الجمالى تختفى – هنا – كليًا لصالح علاقة القوة والدراية المعرفية فحسب، وهذا ما يفسر عدم تعاطف الراوى مع مشروع السد، مشروع السلطة، وإن أعجب بعظمته من حيث هو إنجاز تفنى باهر.

لكن ما يميز هذا الجسد الطبيعي عنه في رواية الكوني أن مرجعيتي التمثيل وبنيتي خطابه السردي ـ الجمالي

مختلفتان كلياً، بل متعارضتان تمام التعارض. فالطبيعة عند الكونى هى - كما رأينا - جزء من جسد كونى تغلفه القداسة من منظور تلك التصورات الأسطورية والممارسات الطقوسية التى تهيمن على كل شئ فى حياة إنسان قريب جداً من ذاكرته الأولى فى الصحراء (وطن الرؤى السماوية) بامتياز(٢٦).

أما عند صنع الله إبراهيم فالرؤية الواقعية تخل محل الأساطير، والتقنية العلمية، لا القوى الغيبية، هي ما يحكم ويوجه عمليات تحويل الطبيعة، وخطاب التمثيل لا يحفى سماته ووظائفه الاستعارية _ الكنائية لأن اللغة الجمالية ذاتها قد اتعلمنت؛ عنده كما عند مايكل أنجلو، كما يشير إليه رولان بارت في فقرة سابقة. وإذا كانت نعثيلات الكوني لهذا الجسد مترعة بمشاعر الحنين إلى هذا العالم الأصلى وهو على وشك الانقراض، نتيجة لانتمائه العميق إليه، فإن تمثيلات صنع الله إبراهيم لا تعبر عن أي حنين إلى هذا العالم التقليدي الذي اكتشفته الذات بالصدفة وتتعاطف معه في سياق نفورها من العنف واندهاشها من فعالية التقنية التي تعيد تشكيله، وهذا مما يعزز مظاهر الاختلاف بين الكتابتين والكاتبين. إنها تمثيلات تتموضع في حاضر الحداثة وتعبيراتها وحديثة بشكل مطلق، ، كما كان يبشر به ﴿أُو ينذر به، بودلير. وكل أشكال القلق والتصدع التي يعانيها الإنسان والطبيعة لا تبرر أو تولد أي حنين للماضي الذي يتحول -هنا _ إلى موضوع للتعرف والتأمل والاستلهام فحسب. فمشروع المد العالى الراهن يذكر الراوي ـ الكاتب بمشاريع سابقة عظيمة وباهرة، شكليًا أو جماليًا، كالمعابد والأهرامات، فهي دليل عظمة الإنسان وطاقاته الخلاقة أولاً وبعد كل شئ، ومن هنا قدرتها الفائقة على مجسيد آثار عنف السلطة وجبروتها، من جهة، وكشف وتعرية هذا العنف وإدانته، من

وباختصار، يمكن القول إن متن - جسد الكتابة عند الكونى يعبر عن نهايات الجسد الطبيعى - الكونى المقدس، فيما هو عند صنع الله إبراهيم التعبير والتجسيد الأمثل لتجليات (جسد الحداثة) الذي فصله وميزه الوعى العلمي

عن الطبيعة، وعن المجتمع وحتى عن الذات أو الشخص. إننا أمام علاقات قطيعة بين ذلك الجسد الميتافيزيقى الغاتب أو المغيب فى جسد الكون، وهذا والجسد ـ الشئ الذى لا المغيد وعى الفرد بحضوره وحقه فى امتلاكه، وحريته فى يعادل وعى الفرد بحضوره وحقه فى امتلاكه، وحريته فى اختيار شجرة أنسابه بعيداً عن أية ذاكرة جماعية إلا إحساسه الفاجع تيتمه وهشاشته؛ إذ يتحول إلى موضوع عنف السلطة وتقنيات سيطرتها على مجمل الفضاء الذى يتحرك فيه. نعم قد تكون الحداثة وقده اختصرت قارة الجسد أو ودمرتها، لكن المؤكد أنها حسررت الجسد والذات الفردية من توهماتها، وهذا ما تعبر عنه الروايتان، وإن بصيغ مختلفة ومن منظورين متقابلين (۲۷).

أما في كتابة أحلام مستغانمي، فإن تمثيلات الجسد في مجملها تكشف أن عمليات الانفصال والتمايز لا تزال في ثلك اللحظة الحرجة والمتوترة والعنيفة التي تشوه جسد الفرد، المذكر أو المؤنث، مثلما تشوه جسد المجتمع وجسد التقافة، وكأن حروب التمثيلات الخطابية، الأدبية وغيرها، هي الامتداد الحقيقي والجازي لحروب الواقع التي تغذيها المصالح الراهنة وتبررها الذاكرة التاريخية القصيرة والطويلة. فالفضاء وسكانه مسكونون بأسماء وأرواح وحكايات الآباء والأسلاف من «سي الطاهر» إلى «طارق بن زياد»، ومن «ابن باديس، إلى «سيدى محمد الغراب، وسلطاتهم هي ما يؤمس للذاكرة الثقافية الجماعية التي تهيمن على المصائر والعلاقات، خصوصًا في مثل هذه الوضعيات المتأزمة بأكثر من معنى والمأساوية في أكثر من مستوى، كما لاحظنا من قبل. وبرغم أن هذه الذاكرة هي ذاكرة رجال في المقام الأول، وأن المرأة _ جسدًا وكينونة وهوية _ هي الأكثر معاناة وغيابًا، فإن هذه المعاناة مسكوت عنها أو مؤجلة مثلها مثل مشاريع ذلك االحب القادم، الذي تتحدث عنه قصائد شاعر فلسطيني هو ذاته منشغل عن معاناته الفردية بمعاناة جماعية تهدد كل شئ. من هنا، لا غرابة أن تكون لعبة كتابتها هي ذاتها محاولة للنسيان والتذكر وممارسة للقتل الرمزي لصورة وسلطة «الرجل»، سواء كان «الأب، أو «الحسبب،، وللاحتفال بهذه الصورة تخديدا وكأن الذات الكاتبة تكتب من النقطة وفي اللحظة الحرجة التي تتلاقى وتتقاطع عندها

كل التوترات المأساوية، ولا أمل في الخلاص إلا بالفن وفي مجاله.

إننا لا نكاد نعثر في سياق الرواية العربية على تجربة في عمق وشمولية وقعصوصية عجربة الكتابة عند الكوني؛ هذه التجربة التي تبدو من الغرابة كأنها قادمة من فضاءات وزمنية _ مكانية جديدة ومختلفة عن فضاءات الثقافة العربية، رغم أنها هي ذاتها ربما تذكرنا بأن ثقافتنا العربية وثقافة صحراء في جذورها، وبأن هذا الجسد الأسطوري الخرافي هو الجسد الأكثر انتشاراً في بيئاتنا الشعبية إلى الآن. ربما نجد في بعض كتابات يحيى الطاهر عبد الله ومحمد مستجاب وإميل حبيبي والطيب صالح حواراً خلاقًا مع هذه البيئات تحديداً، لكن كتابة الكوني تظل متفردة بسعة الرؤية وشموليتها الإنسانية، كما أشرنا إليه من قبل (٢٨٠).

أما رواية أحلام مستغانمي فلاشك أنها لا أكثر من عينة، متميزة حقًا في المستوى الجمالي، لتلك الكتابات المنبثقة عن ذلك المغرب الممزق، أو ذلك المغرب المزدوج -المتعدد كما يسميه الخطيبي، الذي لا يزال يعبر عن عذاباته وأحلامه بأكشر من لغة. ولعل إشكاله العام لا يتمثل في ازدواجية أو تعددية لغته وثقافته وذاكرته بقدر ما يكمن في عجز نخبه المتنفذة عن تخويل هذه المكونات إلى عناصر متصالحة متحاورة مع ذاتها، وآخرها بعيداً عن سطوة الماضي القريب أو البعيد. إننا لا نجد في هذه الرواية الحاحًا قويًا على الحضور الإيجابي للمرأة من حيث هي جسد وكينونة وهوية مختلفة، مثلما نجده في بعض الروايات التي كتبها (رجال؛ أمشال ورشيد بو جدرة، أو والطاهر بن جلون، على سبيل المثال. لكن غيابها أو تغييبها من المشهد هو ذاته من أقوى الشواهد على خرابه وتشوهه كما تشهد به هذه الكتابة التي تسعى إلى تخويله إلى مشهد خراب جميل.. كأن الكاتبة، كأية ذات فردية خلاقة، لا تحسن أفضل من الحلم وتشكيله لتتسامى على مشاهد الخراب والعنف العام وعلى معاناتها الخاص بوصفها امرأة في مثل هذا المشهد الخرب المرعب.

كذلك رواية صنع الله إبراهيم ليست سوى عينة أخرى من الكتابة الروائية العربية التي تتمحور حول عنف

السلطة الذي اتخذ أشكالاً مرعبة حقاً، كسحل الأجساد وتدويبها بالا حماض الحارقة وضربها حتى الموت. وغير ذلك ما خكب عنه الرواية وروايات أخرى لعبد الرحمن منيف وحسال الديطاني وشريف حتاتة ولكثيرين من الكتاب الموزعين بي المنافي أو بين فسضاءات التوتر والعنف من والحجم إلى الخليج، ومن والحيط إلى الجحيم، كما تعبر عنه تلك الدينة الشعرية الشهيرة لحمود درويش (٢٩).

من هذا المنظور، نعتقد أن هذه الروايات في مجملها ليست سوء، عينة من خطاب تلك النخب الواعية بذاتها وعالمها والد اعية إلى ممارسة حق وحرية التصرف بطاقاتها ومصائرها، يبجة هذا الوعي الحديث، تخديدا، لكنها لا تزال أقلية محدب الأثر والتأثير حتى في عصر ثورة الاتصالات وتفجر الصور والمعلومات أو عصر ثورة الجسد وحقوق الإنسان الفرد والمواص والأكثر مأسوية من هذه الوضعية والأقلية أن هذه النخبة معاصرة ومهددة في جسدها وإبداعها ومعرفتها سواء من قد الجسد الجماعي التقليدي القلق من حداثة لا يعرف منه لا صورها، أو من قبل السلطات الرسمية التي يعرف منه الإخصاع، وفق آخير التقنيات وأحدث الأساليب و في هنا تعزق وعيها وشقائه.

(٨) خاتمة , تساؤلات:

لاند أن الناظم المشترك لكل هذه الكتابات وأجسادها به مثل في هذا البعد الدلالي المأسوى الذي يتخذ في كل نم : ج مظاهر خاصة خصوصية مبرراته وأسبابه في الكتابة وفي الفضاء الذي تخيل إليه وتخاوره وتخاول إعادة تشكيل ص ، وعلاماته من هذا المنظور التراجيدي تخديداً. وإذا كنا لا جد في أي من هذه النماذج خطابات أدبية فلسفية معه نه عن الجسد الجميل والجسد السعيد والجسد فلمن المرح الساند حكما في كتابات تورنيبه وتوماس مان وكونديوا، عنى سبيل التمثيل لا الحصر - فما ذلك في اعتقادنا إلا الجيمنة هذا البعد التراجيدي على ثقافة كاملة للنصدعات والانكسارات العنيفة وهي تتحول من تقليديتها إلى حداثة المصر الكوني الراهن. في مثل هذه الوضعية الترابخية والانكسار كل التوسيدية والانكسار كل

ذات وكل جسد، بدءاً من ذلك الراعى البدوى المنعزل فى صحراء الجغرافيا وصحراء التاريخ، وانتهاء بذلك المثقف المناضل الذى يعانى شقاء العيش فى المنفى محاولاً إنقاذ ما تبقى له من طاقات الحياة وطاقات الإبداع.

فضغوط الحداثة لا تزداد على المجتمع حتى يتحول أغلب أفرآده إلى الماضي الذي يشكل الملجأ الأمثل من حداثة صادمة، وتزداد غرابة وتوحشاً؛ إذ تتحول إلى أداة مراقبة وقمع في يد السلطة بمختلف أشكالها وتسمياتها. أما تلك التصورات الشعرية ـ الميثولوچية التي تؤثث ذاكرة ثقافية كاملة، فـقـد مخـقق بعض العـزاء وبعض الراحـة وبعض الخلاص، لكنها تظل دليل نكوص إلى تلك الوضعيات العتيقة التي يكون فيها للجسد الغائب والميت والمتخيل تلك الهيمنة على الجسد الحاضر والحي والمرئي ـ الواقعي. وتبلغ الدلالة المأساوية ذروتها حين يتعلق الأمر بجسد المرأة الذي تكشف تمثيلاته كيف يتحول جسد ـ بيت الكائن إلى فضاء مزين ومزخرف من الخارج لكنه يبقى من الداخل فضاءً خربًا مسكونًا بأرواح الأسلاف التي تختله ولا تبتعد عنه إلا لتراقب ملابسه وطعامه وشرابه وكلماته وعلاقاته، مرة تعده بالنعيم المقيم لأنه استسلم وخضع ومرات تهدده بالعنذاب العباجل والآجل لأنه عيصي وتمرد ورفض وغماسر بانجاه حريته!.

لقد لاحظنا أن هذه الكتابات تشير، مثلها مثل إنجازات إبداعية ومعرفية أخرى، إلى عنف التحولات وتشارك في تأويل انعكاساتها من ذلك المنظور التراچيدى الذى قد يدفع

هوامش وملاحظات:

(۱) نزیف الحجر، دار التنویر، ط ۳، بیروت، ۱۹۹۲.
 خاکرة الجسد، دار الآداب، بیروت ۱۹۹۳.

_ نجمة أغسطس، دار الثقافة الجديدة، ط ٢، القاهرة ١٩٧٦.

٢) كثيرة جداً الكتابات في اللغات الأجنبية عن الجسد كما يمكن للملوم الإنسانية أن تقاربه وتتفهمه، ونكتفي - هنا - بالإشارة إلى كتاب: دافيد لوبروتون أنشروبولوچيا الجسد والحداثة، ترجمة محمد صاصيلاء المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والترزيع، يسروت ١٤١٣/ ١٩٩٣، أما في اللغة العربية فهذا النمط من

بالذات الكاتبة إلى تبرير المزيد من أشكال العقوق والتمرد والتضحية، مثلما قد يدفع بها إلى تبرير المزيد من أشكال الهروب إلى الماضى والاحتماء برموز الذاكرة الجماعية، خصوصاً في سياق مواجهة الآخر وحداثته.

لكن المؤكد أنها تتجاوز أى تبرير بما أنها إنجازات ابداعية خلاقة ستبقى دالاً جماليًا يدل على وجاهة وجدوى ــ البحث عن خلاص ما. عن خلاص لا يسمى، مثله ذلك الحلم ــ الجسد الحيوى الذى يسرر الوجود ويحرر الطاقة ويغذى الإبداع لتستمر إرادة الحياة في الحياة ذاتها. فعلى الرغم من أن الذات الكاتبة تكتب عن مشاهد الخراب والعنف وهي تتوقع في أية لحظة أن تقع ضحية لبحثها وحلمها وكتابتها، فإنها تظل تتمسك بهذا الحلم/ الجسد وتغوينا به وكأنه حلمنا ـ جسدنا المشترك. نعم .. من لا يقلق من أحلامه ومن كلامه ومن كتابته ومن جسده على جسده؟! لكن من يطيق حياة أو موتا دون حكايات جميلة ختفل بهذا الجسد الإنساني الواحد المتعدد المرهف، الهش والجميل تحديداً؟ ثم هل هناك أجمل من حكاية الذات الخاصة عن جسدها الخاص؟!

وقبل أن نقف في موقف التساؤل هذا. نؤكد - مجدداً - على أن هذا البحث النقدى يظل ناقصاً وأولياً بحكم محدودية المجال النصى، وبحكم الاتساع المفرط في ميدان بحث جديد معتم وإشكالي لايزال ينتظر جهود واتضحيات الباحثين والباحثات، ومن مختلف التخصصات في العلوم الإنسانية، لتقصيه كما ينبغي.

الكتابات نادر أو غير موجود، وهذا دليل على أن وعينا بالجسد لايزال في بداياته الملتبسة.

(٣) يقول لوبروتون «إن اكتشاف الجسد كمفهوم يتضمن تغيراً في
 وضع الإنسان انظر الثروبولوچيا الجسد، ص ٧٠.

(٤) لاشك أن هذه الملاحظة تنسجم مع ما ورده في الملاحظة الأولى لأن كل الكتابات عن هذا الجسد الأنثوى ترد في سياق ٥ حركة خرير المرأة، أو والنقد النسوى، أو ونقد الإيديولوچيا الأبوية، في الثقافة العربية وبالتالى، فإنها ذات أهمية محدودة بالنسبة إلينا في

المقاربة الراهنة. انظر على سبيل المثال لا الحسر:

چورچ طراییشی، **شرق وغوب رجولة وأنوثة**، دار الطلبعة، ببروت ۱۹۷۸ .

عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء ١٩٩٥.

مجموعة من الباحثات والباحثين، الجسد الأنشوى، سلسلة ومقاربات، الفنك، الدار البيضاء، ١٩٩١.

(٥) لاشك أن مدن الملح متميزة في سياق تجربة عبد الرحمن منبف
 لكن آفتها الكبرى تتمثل في نزعة الاختزال والتسبط لعالم الصحراء
 وتخولاته نتيجة الموقف الإيديولوجي المسبق تخديداً للكاتب.

(٦) تهدى الكاتبة كتابتها أيضاً إلى روح أبيها الذى لم يحسن القراءة بالعربية أملاً في أن يجد وهناك من يقرأها له، خصوصاً وأنها روابته بمعنى ما كما تقول الكاتبة في الإهداء (ص ٥)، وهذا الإهداء يكشف كم هي حاضرة إشكالية الآخر الفرنسي حتى بعد رحيله.

(٧) لعل ثلاثية نجيب محفوظ تعثل ذروة هذه الرواية القاهرية، لكن كتابات يحى حقى وإحسان عبد القدوس وصنع الله إيراهيم وجمال الغيطاني وغيرهم هي جزء من هذه الرواية العامة. فيما يخص التحولات في المستوى الفكرى انظر: ألبرت حوراني، تاريخ الفكر العربي في عصر النهضة.

M. Tournier, La Goutte d'or Gallimard, Paris: 1985 (A)

(٩) انظر النص الملحق بمتن الرواية أعلاء (ص٢٦١)، حيث يمبر الكاتب عن إعجابه الشديد بالصحراء والثقافة الإسلامية والخط العربي، أما ما كتبه جيل ديلوز عنه فهو ملحق بروايت الممروفة جمعة أو تخوم المحيط الهادئ، وكلا الروايتين لم تترجما إلى العربية، فيما أعلم، رغم أهميتها القصوى من هذا المنظور.

 انظر مقالة إدوارد سعيد تأملات في المنفى، مجلة الكرمل، العدد ۱۲، ۱۹۸۳، ص ۱۷، وهي من أعمق ما كتب عن أدب المنفى بشكل عام.

(۱۱) حينما نراجع مجموعته القصصية الخروج الأولى إلى وطن الرؤى السماوية سنلاحظ أن كل الروايات اللاحقة التي كتبها الكوني لا أكثر من تنمية للثيمات والحكايات ذاتها، ولعل هذا مصدر الإحساس بالتكرارية، وربما بالتنبع الجمالي، بعد قراءة عدد من هذه الروايات، ورغم تميزها الشكلي وعمقها وشموليتها الدلالية للدهنة والإعجاب حقاً.

(۱۲) هذه النصوص مأخوذة من الكتب المقدسة وكتابات النفرى وهيرودوت وسوفوكليس وأوفيدوس وهنرى لوت، وفي المتن إشارات صريحة إلى والزنه وغيرها من الفلسفات الشرق _ آسيوية ثما يدل على سعة رؤية الكاتب وعمقها.

(۱۳) رغم أهمية البعد الصوفى فى كل كتابات الكونى، كما تلح علبه فريال جبورى غزول فى إحدى دراساتها عن هذه الرواية وروايات

مغاربية أخرى، فإن هذه الكتابة الماكرة كثيراً ما تكتف عن التصورات المتافيزيقية المهيمنة في سطح النص فحسب، ولعل مفاهيم والواقعية السحرية، أو والفرائبية، هو الأكثر ملاءمة لهذه الكتابة.

(۱٤) هناك إلحاح واضع على عمق الجذر التراچيدى فى الحياة الإنسانية، وفى المرجعيات الدينية كما فى المرجعيات الخرافية السابقة عليها، لكن الكاتب يرى فيه جزءاً من شروط الوعى بالحياة، ولذا فهو ليس سابها بالضرورة كما يكشفه هذا النص ذاته فى نهاياته.

(١٥) تمثل شخصية الأمريكي چون باركر الحداثة التقنية لكن الكاتب يحرص على عدم اختزالها وتنميطها، ولذا كشف عن تعلقها بالفلسفات النرقية وبالتصوف الإسلامي مخديداً.

(۱٦) لعل روايات الكونى من أكثر لروايات العربية تذكيراً بتلك الروايات الحوارية الناقصة، أو المفتوحة، أو اغير المكتملة، التي يرى باخين أن روايات دستويفسكى خير ما يمثلها. انظر: شعرية دستويفسكى ترجمة جميل نصيف التكريتي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ارحم ٤٤) وما بعدها.

(۱۷) مفهرم والكاتب المتخيل؛ هنا يختلف عن مفهوم والمؤلف الضمنى؛ لأنه نما يصرح به ضمن لعبة الكتابة، ولعله يستحق دراسة نظرية خاصة لأنه موجود في العديد من الروايات منذ دون كيخوته إلى ذاكرة الجسد!

هذا ما يدل عليه قول الطبيب لخالد وقد لا تحتاج بعد اليوم، (ص ٦١) لكن الكتابة تكشف أن جرح هذه الشخصية أعمق وأخطر مما يفكر فيه هذا الطبيب والأجنبي،!

يتكرر الإحاح على إعجاب الكاتبة بشخصية زوربا في كتابه كازانثزاكي وفي الفيلم السينماتي الشهير، وفي المقطوعة الموسيقية عن هذه الشخصية التي تجمع بين الوعي بتراجيدية العلم والإحساس بعثية والقدرة على السخرية منه. (انظر مثلاً ص ٣٩٣ من الرواية).

(۲۰) فى المرأة واللغة، مرجع سابق، لا يصرح الناقد بهذه المرجعية، إما لأنها أوضح من أن يصرح بها وإما لأنه لم يحب التصريح بها لأساب تداولة ورقابية كما أمحنا إليه فى قراءة خاصة.

(٢١) - أنثروبولوچيا الجسد.. ص ٦٦ وما بعدها.

(٢٢) أنثروبولوچيا الجسد.. ص ٤٩.

(AA)

R. Barthes, :Le Corps Encore, Critique, Paris: no. 423-- (YT) 424, 1982, p. 653

(۲٤) يتكرر مشهد والصدمة لاكتشاف الجسد العارى، صورة كان أو حقيقة، في الكثير من الروايات العربية التي يخكى قصة رحلة بالغرب كما حاولنا تخليله في أطروحتنا بعنوان: صورة الغرب في الرواية العربية بالفرنسية، غير مطبوعة، انظر خاصة ص ٣٤٣ وما بعدها (نوقشت عام ١٩٨٩، بقسم الأدب العام والمقارن، السوربون الجديدة ـ باريس الثالثة).

- (٢٥) نجاة الرازى، الجسد الأنثوى المرأة العلاقة بالجسد، ص ٣٣ وسا بعدها، حيث تصف الباحثة عملية والتثقيف، هذه بأنه وشكل من أشكال القمع النفسى، الذى يوهم المرأة لاحقًا بأنه ولاحق لها فى الجنر، أصلاً!.
- (٢٦) نعتقد أن الكبت العنيف لجسد المرأة هو من بين أسباب التحلل فى العديد من البيئات المدينية الحديثة، وكأنه شكل من أشكال الانتقام بالجسد الخاص من والجسد العام، رغم أنه يظل انحلالاً وليس وحرية، بالمعنى الإيجابي لمفهوم الحرية.
- (۲۷) المرأة والعلاقة بالجسد، حيث تقول إحدى الفتيات: «الحمد لله أن الملم أتانا بالحل فالعذرية الاصطناعية أصبحت في متناول كل الفتيات» (ص ٤٤).
- (۲۸) نعتقد أن التركيز على البعد المزدوج لهذا الاحتزال السلبي مما يخفف من رد الفسط والذكوري، فنصلاً عن كونه الأقرب إلى الطرح العلمي الأعمق والأكثر إقناعًا من الطرح الإيديولوچي .. النسوي
- ۲۹) لعل قصص يوسف إدريس من أقوى ما يعبر عن هذه النزعة إلى نخرر الجسد الفردى وقصص إحسان عبد القدوس من أكثر شفافية، أما والرقص الشرقى، فهو الأكثر ومباشرة، في التعبير عن هذه سواء تم في الظاهر والعلن، أر في سرية فضاءات الحياة الخاصة.
- (٣٠) في هذه الرواية كسما في رواياته يحسرس صنع الله إبراهيم على
 التوثيق، كأن الكتابة الروائية كتابة معرفية في جزء منها.
- ٣١ هذه الجماعة السياسية تتمى إلى الحزب الشيوعي، لكن الكتابة عن
 معاناة السجناء من كل الفئات والأعمار (انظر مثلاً ص ٥٤).

- (٣٢) الرواية، ص ٢٨٦ ـ ٢٨٧.
- (٣٣) إننا هنا أمام تلك الرؤية الجمالية الدنيوية أو الواقعية التي بدأت تهيمن على الفنون والثقافة في أوروبا منذ بدابات عصر النهضة ما يشير إليه لوبرتون ورولان بارت وغيرهما.
- Critque, p 654. (75)
- (۳۵) توفیق صویلحی، الوعی الجسدی لدی نیتشه، الحیاة الثقافیة، السنة ۲۲، العدد ۸۱، یونیو ۱۹۹۷، ص ۳۵.
- (٣٦) العدد ٨٦، يونيو ١٩٩٧، ص ٢٥. العبارة بين الأقواس من عنوان مجموعة قصص قصيرة للكونى، وهو قد اقتبسها من رواية روبرت موزيل الشهيرة: الإنسان بدون خصال،
- (٣٧) المجموعة صادرة عن دار التنوير بيروت ١٩٩٢. نعتقد أن رأى لوبروتون هذا لا ينطرى على حكم قيمى مطلق على جسد الحداثة وإن تضمن نقداً مشروعاً لمظاهر استلابه وتشيؤ في
- السياق النقافي والرأسمالي الاستهلاكي؛ تخديدًا.. لاشك أن كتابات هؤلاء الكتاب من أجل النصوص السردية العربية الحديثة، وبالتالي فإن رأينا هذا يظل رأيًا خاصًا تبرره هذه القراءة

هذا النمط من الروايات أصبح يشكل تياراً مهماً في الرواية العربية يسميه البعض (رواية السجن السياسي»، وقد عرضت له الكثير من الكتابات النقدية التي يضيق المجال عن ذكرها. انظر عن نجمة أغسطس تخديداً، محمود أمين العالم، ثلاثية الرفض والهزيمة، دار المستقبل العربي، القاهرة 1940م.



الروية الما'ساوية في الرواية العراقية المحاصرة

على عباس علوان*

-1-

يتساءل المثقف العربي عن هذا الذي يحدث للإنسان العراقي وسط هذه الكارثة المأساوية المستمرة التي يعيشها هذا الإنسان منذ عمام ١٩٩٠ إلى الآن؛ مسحماصسر من كل

الإنسان منذ عام ١٩٩٠ إلى الآن؛ محاصر من كل الجهات، يتآكله الجوع والرعب والموت ويسحقه الظلم بكل أنواعه، ويدمره العذاب اليومى الدائم وهو يرى قوافل الموت وشواخص الجريمة المستمرة على كل الأصعدة في حياته. وسط هذا الركام الهائل من الآلام الإنسانية، يتساءل المثقف

كيف استطاع الروائي العراقي، وهو يعيش مأساته، أن يقدم نتاجه الفني؟ وما الرؤية التي ينطلق منها لمعاينة هذا العالم والنظر إليه؟ وكيف تعامل مع هذا الواقع المشوه المرير؟

وكيف قدم شخصياته الروائية وهو يرسمها ويحركها على الورق في لعبة الكتابة؟

وإذا ما افترضنا في الأساس أن الفنان هو شاهد عصره الأمين وهو يقف على نهايات القرن العشرين، وهي فرضية صحيحة: فإن الروائي العراقي، في سنوات الكارثة، قد ارتطم هو ووعيه وخياله، بهذا الوجود ومفردات هذا العالم المرعب الذي نراه. وفي هذا الارتطام كان يحاول أن يجيب عن أسئلة كثيرة جداً مخاصره وترهقه وهو يتحرك بتحرك هذا الواقع المعيش. هذا الفنان المتسلح بحدة الوعي والشعور العالى بالمسؤولية الجماعية قبل المسؤولية الفردية.

وإذا كان الفنان والراوية الشعبى القديم استطاع أن يخلق حكاياته وأساطيره ورموزه ويطمئن إليها وإلى الإجابات التى قدمتها من خلال شخصياته البطولية والإلهية ويسعد بتلك الإجابات التى قدمتها له تلك الأساطير وكل الميثولوچيا القديمة؛ فهل يقتنع الفنان العراقى، فى هذه المرحلة، بهذه السذاجة والبساطة وهو يشكل رؤيته لهذا العالم المعقد

المعيد عن التراجيديا العراقية:

^{*} جامعة بغداد، العراق.

الغريب؟ ومن ثم الاطمئنان وهو يصور واقعه وشخصياته الرواثية التي تمتلك هي الأخرى رؤيته المضمرة لهذا العالم؟

إن مصطلح والشخصية يختلف اختلافا كبيرا في مجالات المسرح، وعلم النفس، والأدب؛ إذ إن كلمة الشخصية هي ترجمة للكلمة اللاتينية Persona وكانت تعني (القناع) الذي يرتديه الممثلون اليونان في احتفالاتهم وتمثيلياتهم لإخفاء معالم شخصياتهم الحقيقية (۱)، وعن هذا المصطلح جاء المصطلح الإنجليزي Personality دالا على الشخصية. لكن مصطلح Persona صاريعني مصطلح أدبيا بمعني (القناع الأدبي)؛ أي صار في النقد الروائي يدل على الذات الفاعلة داخل العمل الأدبي، فتتخذ هذه والذات، أوجها متعددة ربما كان الروائي نفسه أحد تلك الأوجه (۲).

أما علماء النفس فقد ذهبوا مذاهب شتى وهم يحاولون تحديد «مفهوم» الشخصية وأنماطها ومظاهرها وسلوكها وحركتها الفردية والجماعية وقسماتها الجسلية والنفسية وعقدها وطرق تفكيرها واستجابتها للدوافع والغرائز وردود أفعالها تجاه الأحداث والمحفزات والأخطار (٢٦)، لكن المهم في الدراسات الأدبية أنها اتجهت لرصد الشخصية من زوايا ثلاث:

الأولى _ الشخصية من الخارج ويركز الاهتمام على الجانب الفسيولوچى متضمنا الكيان المادى وجسد الشخصية ومظهرها العام وسلوكها المرثى.

الثانية من الشخصية من الداخل ويركز الاهتمام على الحانب النفسي وما يرافقه من مشاعر وعواطف وأحاسيس واتجاهات تفكير يقودها إلى السلوك الخارجي.

الثالثة ـ الشخصية في وسطها الاجتماعي وحركنها داخل هذا الوسط ومدى فاعليتها أو خمولها والكيفية التي يحدث فيها انحراف السلوك أو تعديله نتيجة خبرتها في الحياة من تجاربها المتعددة. وباختصار شديد، فقد اهتم النقد الأدبى بعالمها الخارجي وعالمها الداخلي وحركتها السلوكية في الحياة.

وإذ يهتم النقد الأدبى بالشخصية فى الرواية بسبب أنها تكشف عن حقيقة كامنة فى دواخل الروائى الفنان ذاته، أى بما هى محاولة فى معرفة الذات من خلال الآخرين. ولما كان الروائى هو الأقدر على هتك الحجب فى شخصياته الروائية وعنها، فإن ذلك يعرفنا بحقيقة أنفسنا وحقيقة من نعايش وماذا نعايش؛ لأن الشخصية القصصية قد تتكون من مجموعة من الشخصيات الحقيقية التى يصادفها الروائى فى الحياة، ولذلك فهى جزء من الروائى نفسه (٤).

ولسنا في معرض الحديث عن أهمية الشخصية في البناء الروائي من حيث تلاحمها العضوى بسائر عناصر العمل الروائي من زمان ومكان وحدث وطرق سرد مختلفة ومدى قدرتها على تكثيف الإحساس بتلك العناصر، وإنما يهمنا أن نتحدث قبل كل هذا عن كونها الأداة الفاعلة لرؤية العالم وبوصفها نموذجاً فنياً ممثلاً للعقل الجمعي للجماعة التي ينتمي إليها الفنان ويعبر من خلالها عن رؤيته للعالم، وهذا الفنان هو أيضاً نموذج متقدم جداً لإدراك الكون والوجود.

وتكاد تكون الرواية العالمية بأشكالها التاريخية والنقدية والواقعية وحتى النفسية تؤكد أهمية الشخصية في البناء الروائي وتضعها في مقدمة اهتماماتها، بل تكاد بعض الروايات أن تشكل مايسمي برواية الشخصية (٥). وحتى جماعة «الرواية الجديدة» أمثال آلان روب جريبه وناتالي ساروت وميشيل بوتور وكلود سيمون الذين جعلوا الشخصية تساوى صفرا أو هي في عصر التكنولوچيا مجرد رقم إزاء الآلة الحمقاء التي استعبدت الإنسان وحولته إلى أداة، هذا الإنكار للشخصية ودورها عند هؤلاء الكتاب ينطلق من دوافعهم التي تقرر أهميتها في الرواية، فهم يعترفون ضمناً لا تصريحاً بأهميتها حين يجدونها أداة لكشف قيم العصر الذي أصبح فيه الإنسان مجرد رقم في خضم الحياة (١).

وإذا كان د. ها. لورنس هو الذى قال قديماً و... وأنت لاتستطيع أن تخلق رواية من غير كائنات بشرية (٧)، فإن لوسيان جولدمان قد أكد من جديد وبأن اختفاء الشخصية في الرواية يشكل على هذا النحو ونظيراً صارماً، لاختفاء دور الفرد في وظافة المجتمع الرأسمالي القائم على

التنظيم، (^)، لكن المهم في ذلك ما يحاوله الروائي نفسه حين يؤكد الشخصية أو يمحوها، أن لايبدو فردياً ذاتياً كما وضعه إدكارا درايدن بقوله:

الروائى فى القرن العشرين أنانى جداً، مأخوذ بكبرياء زائفة، وإن على الروائى أن يجد طريقاً للتخلص من (الذاتية) ... وأن يتعلم كيف يحول رؤياء الشخصية إلى ماهو عام (٩).

ومن المؤكد أن الشخصية في الرواية (الاتنمو إلا من وحدات المعنى، إنها تصنع من الجمل التي تنطقها هي أو التي ينطقها الآخرون عنها، (١٠).

وبمعنى من المعانى، فإن العمل الأدبى ليس وثيقة اجتماعية أو تاريخية، ولاهو بلاغات دينية أو أوامر إرشادية وعظيمة أو تفكير ذهنى فلسفى صرف، إنما العمل الفنى هو نوع من «الوهم» و «لعبة» على الورق يصنعها الخيال الخلاق يتغير فيه العالم من خلال اللغة واللون والصوت (١١). مبدع للعالم والوجود وانطلاقاً من إيديولوچية يعتقدها ويطمئن إليها؛ وبالتالى فهى تنعكس بشكل من الأشكال في صورة هذا الإنسان الذى يتحدث عنه ويحركها ويخلقه في الشخصية التى يراها ممثلة لكل ذلك. لكن هذه الشخصية التى يراها ممثلة لكل ذلك. لكن هذه الشخصية التى تمثل «الرؤية» ليست إلاجزءاً من أجزاء البناء الروائى كله، ترتبط بجملة علاقات إنسانية ووظيفية مع بقية العناصر الأخرى التى تكون علاقاتها بها علاقات عضوية وليست علاقات عضوية وليست علاقات عضوية وليست

- 4 -

خلال السنوات السبع الماضية ١٩٩٠ - ١٩٩٧ محدما صدرت في العراق مجموعة من الروايات يقارب عددها الشلائين (١٢٠)، وقد يبدو هذا الكم - غير الهين - من الروايات مثيراً للاهتمام، وأن يعجب القارئ المتابع لهذه الإصدارات وهي تخاول أن تمثل شيئاً من الفن وشيئاً من الواقع وشيئاً من رؤية العالم؛ أقول «شيئاً» لأن «المأساة» في حجمها ودرجتها ونوعيتها أكبر من أن يستطيع كاتب بمفرده، وفي عمل فني واحد أن يقدمها روائياً بكل أبعادها

وعمقها وبربريتها. ولذلك، عمد بعض الروائيين إلى اعتماد مشروع روائى مستمر يدور حول الموضوعة المتعددة الوجوه كالذى فعله عبد الخالق الركابى فى ثلاثيته (الراووق) و حين يحلق الباشق) و (سابع أيام الخلق)، وكالذى يطرحه طه حامد الشبيب فى رباعيته (إنه الجراد)و (الأبجدية الأولى) و (مأتم الوعى) و (السماء فوقها الأرض) (١٣).

وحيث يجد الروائى نفسه محاصراً بحجم المأساة ودبمومتها ووحشيتها، فإنه يهرب إلى الماضى البعيد عن الواقع الحالى، كالذى فعله محمد شاكر السبع فى روايته (المقطورة) حيث حاول رصد الواقع العراقى فنياً فى حركة السنوات التى مهدت وسبقت وعايشت ثورة العراق فى تموز الماضر إلا من خلال إدانته له جملة وتفصيلاً، وإدانة المرحلة التاريخية والسياسية السابقة التى صنعت هذا الواقع المعيش الآن. وكأن الكاتب يريد أن يقول للحاضرين جميعاً دذوقوا ما صنعته أيديكم فى الماضى، الذا فهو يختتم روايته بنوع من النبوءة الممهدة للواقع الآن. فهو يقول على لسان (نعيم) بطلها المركزى جملة خطيرة وأساسية يختتم بها رواية بلطها المركزى جملة خطيرة وأساسية يختتم بها رواية المقطورة كلها:

رفع نظره إلى السماء. كانت غيوم بيضاء بحافات داكنة قد اشتعلت بضوء أحمر متوهج كالدم. كان نصف قرص الشمس تحت الأفق. قال ونظره مزروع في الضوء الدامي للغيوم: كم من الزمن العصيب ميمر بنا (١٤).

ومر الزمن العصيب واستمر.. وقد تتخذ هذه الرؤية المأساوية شكلاً آخر من أشكال التعامل مع الواقع بماضيه البعيد أيضاً، وليس هذا الواقع المتحرك الآن كالذى جاءت علبه رواية مهدى عيسى الصقر (أشواق طائر الليل) التى كانت بعيدة عن هذه المرحلة، وكأنها تشكل السيرة الذاتية لمأساة الشاعر العراقي الكبير بدر شاكر السياب ومحنته في هروبه وجوعه ومرضه. والسياب والروائي مهدى عيسى الصقر صديقان ينتميان إلى شريحة اجتماعية واحدة كونتها سنوات الثلاثينيات والأربعينيات من هذا القرن، وقد جمعتهما الماركسية والمذهب الإيديولوجي الواحد وما يمثلانه من ثقافة وذكر وانتماء إلى شريحة البرجوازية الصغيرة المثقفة. لكن

الصقر كان يريد أن يثير موضوعة المثقف الهارب من الوطن، وهو مكره وقد هاجمته الكوارث والمحن والأمراض وفساد الحكم والشرطة:

_ لماذا تركت وطنك؟

سألته وهي تجلس بجوار سريره.

_ قلت شعراً لم يعجب رجال الملك فطاردوني.

_ ماذا قلت ؟

- الكلمات وحدها لم تكن تعنى الكثير، إنما الجو العام، حشود من الناس يعبرون عن غضبهم في شوارع بغداد والمدن الأخرى، كنت تحسين السخط في ذرات الغبار المتطايرة من تحت الأرجا!

رأت عينيه تومضان وهو يتذكر:

_ كانت أياماً مليشة بالغضب وبالأحلام الكمة أ(١٥).

هذه هى الرؤية التى نفذ من خلالها الروائى ليصور حركة الماضى حين كان النضال ضد السلطة الملكية أمراً مشروعاً وبطولياً أيضاً! لكنه الآن صار «حلماً» من الأحلام.

أما الشاعر وشخصيته، فقد مثل «النهاية المأساوية الكاملة» بوصوله إلى الموت وهو في أعلى درجات الوعي، وبذلك فقد انحل إشكال الغربة وكل مشاعر الألم والحزن والمرض:

وقفت تتأمل وجهه ذاهلة. لحظة طويلة ظلت واقفة تنظر إلى الوجه المستكين. بدا وجهه خالياً من أى تعبير عن الحزن والألم، بدا كأنه ييتسم، تنهدت بارتياح من أجله، إذ أصبح - أخيراً محصنا ضد الأذى. لن يعذبه صدود امرأة بعد الآن وبوسعه أيضاً أن يعود إلى وطنه دون خوف (١٦).

بهذه الجملة يختتم الصقر روايته، فليس للمثقف إلا النهاية المأساوية (الموت) ليعود جسداً ميتاً إلى وطنه متخلساً

من عذاباته الداخلية وأذى العالم وعدوانيته. ولكن إما أن يحقق كامل فرديته وأحلامه وأشواقه أو أن يترك ذلك كله ليموت (إما الشئ كله أو لاشئ) كما يقرر جولدمان (١٧). وهكذا يكشف الصقر عن (رؤية) جيله كاملة، هذا الجيل المحاصر الآن، وهو يحلم بنضاله القديم، ولايستطبع بذروة وعيه أن يقبل هذا الواقع، إنه يرفضه ويدينه؛ وبذلك فإن جيل مهدى عيسى الصقر وبدر شاكر السياب هو جيل البياتي وبلند الحيدري وغائب طعمة فرمان وفؤاد التكرلي، من خلال (أشواق طائر الليل)، إنما يمثل العقل الجمعى لهذا الجيل ولايكشف عن وعى فردى للكاتب بالضرورة. وهكذا أسقط مهدى عيسى الصقر تجربة الماضى على الحاضر في محاولة تقديم الرؤية المأساوية للمثقف العراقي المغترب أو

أما ميسلون هادى فى روايتها القصيرة جداً (العالم ناقصاً واحد)، فقد تعمدت سحب الماضى ودمجه فى الحاضر مباشرة دون قطع أو ارتداد، فالعائلة المكونة من الأب والأم تفقد ابنها الطيار فى الحرب العراقية الإيرانية. لكن شكوكاً تخوم حول محقق وفاة الابن، فالأوراق الرسمية التى عثر عليها الأب فوق القبسر تؤكيد اسم الطيار الابن، لكن الملابس العسكرية الموضوعة على القبر أيضاً كانت غير ملابسه التى اعتادها، كما أن تشابها مع طيار آخر «يقال إنه فى الأسرة فى الملامع والشكل والرتبة كانت كلها محفزات لبقاء فى الأسرة الأعرا) فى أن يكون الأسير هو الابن وأن يكون الشهيد هو الأخر. وقد مرت سنوات ثلاث، وهاهى الأيام السوداء تعود، وأيام القصف المرعب لبغداد، كما كان فى تلك الحرب الخليج الأولى، تعود فى قصف حرب الخليج الأالى، تتجدد فى عيون الأم والأب:

الرتبة نفسها.. العمر نفسه.. والشكل نفسه أيضا؟! ثم قال لها بصوت عال وهو يعيد الصورة:

_ يرجع بالسلامة إن شاء الله.

ثم غادر الغرفة الباردة جدا على عجل ومضى إلى سيارته وهو يحس إحساسا غريبا وجارفا بأن نمو الأحياء أخذ يتسارع أكثر فأكثر حتى أصبحوا جميعا أمواتا في عينيه.. ثم تسارع أكثر حتى حتى تساوى الجميع في الموت ثم أكثر فأكثر بكل شئ إلى الفناء... وعندئذ أحس بأن انتزاع مزقة لحم من مملكة الأشلاء الأرضية هذه ليست شيئا بذى بال وأن تبادل المصائر لم يعد شيئا ذا أهمية لأى من الاثنين (ابنه والطيار والشبيه الذى قيل إنه في الأسر) وأن عليه أن لايعود إلى هذا البيت مسرة أخسرى ويطوى الموضوع بأكمله مرة أخيرة وإلى الأبد (١٨).

هذه مشاعر الأب، وهو يعيش في حاضره استمرار المأساة، فقد ذهب الشهيد وانطوى الأمر، لكن المأساة تظل مأساة الناس والوطن تتجدد في حرب جديدة وقصف جديد وخراب جديد:

ثلاثة وأربعون يوما من الغارات المتواصلة تبدو له الآن كأنها لم تحدث أو أنها قد حدثت وسبها من شدة هولها أو أنها كانت ثلاثة وأربعين ليلة بنفس الهول والشدة فاختلطت عليه الليالى، ومع ذلك فعندما رفع زجاج التافذة بسبب الغبار ووقعت عيناه على عمال البناء وهم يقفون على الحافات الشاهقة التى نهضت من الخراب اختنق بذات الغصة التى خنقته صباح اليوم الأول من بأيام الصيف... وبكى مرة أخرى... من الحزن في هذه المرة الأولى... ومن الحسزن في هذه المرة... ومن القهر مرة أخرى.. وأخرى.. وأخرى.. وأخرى.. وأخرى.. وأخرى.

وقد يبدو المقطع الأخير في الرواية باعثا على «الأمل» في أن تنكشف حقيقة الموقف، وأن يعود الغائب من أهوال الحرب والأسر وأن يكون الأمر كله محض سوء فهم أو خطأ في الأدلة أو في الظروف، لكن ميسلون هادى تنهى آخر المقطع نهاية مروعة.. بالموت، النهاية المأساوية الكاملة، بالموت الذي ينتظر الجميع والقبر الذي فتح فمه فاغرا في داخل الأب وفي أعماقه:

.. إذن، إذن لماذا افستسرض الرجل الذى سلم له سترة ابنه وبداخلها هويته وقرآنه وأوراقه بأنها تعود اللى الطيار الذى دفن وليس للطيار الآخر الذى أسر؟ وهكذا انبئت الخاطر فى رأى الأب من جديد.. وهكذا زلزلت هذه الفكرة كيانه مرة أخسرى لتطبع لها مسوطئ قدم للأمل الحى الممكن.. هكذا انفتح القبر من جديد.. وسيظل هكذا فاغزا فمه فى رأس الأب إلى الأبد (٢٠٠).

بهذه الكلمات ينتهى النص، وبهذه الوسيلة يُسقط الروائى العراقي أحداث الماضى برؤيته المأساوية على الحاضر فتتطابق الرؤيتان، وبشكل حاسم ليس للأمل والحياة من جديد من بارقة أو إرهاص.

_ ٣ _

وتتميز أربعة أعمال روائية عراقية في هذه المرحلة عن بقية النصوص الأخرى بسمات أكثر فنية وأبرع في المعمار واللغة والبناء الروائي، وأشمل في التنازل للواقع العراقي المنحرك وسط فوضى الحرب والموت والدمار.

استطاع عبد الخالق الركابى فى روايته المثيرة للجدل (سابع أيام الخلق) أن يبنى نصا ذكيا وحاذقا حين أقام مجموعة من التوازيات بين «الماضى والحاضر» وبين «مدينة الأسلاف والمدينة الحاضرة» وبين «عالم الباطن وعالم الفاهر، وبين «العلم الصلد والباطن الصوفى الحدسى، وبين «المؤرخ والروائى».

وكلها تشكل قضية السيد نور الذى اختفى بطريقة غرية حين دخل كوخه ولم يخرج منه بعد ذلك ومعه النص الأصلى (للسيرة المطلقية) التي هي الأساس الذى تقوم عليه الأحداث. تلك السيرة التي وجدت مسجلة في مخطوطات مبعثرة بين الناس، ولكنها مشوهة ومحرفة وناقصة، إلا أن هذه السيرة المطلقية كانت تروى على لسان الرواة الذين راحوا يضيفون إليها ويكشفون للناس عن أحداث أخفاها التاريخ الرسمى المعروف لعشيرة البواشق عن عامة الناس في مدينة الأسلاف وهؤلاء الرواة هم (عبد الله البصيرة) و (مدلول القيم) و (عذاكر القيم)

وأخيراً «شبيب طاهر الغياث» الذى تبدأ به الرواية وبحركته الدائبة للحصول على النص الأصلى للسيرة المطلقية، والذى يتحد صوته في أحيان كثيرة مع صوت المؤلف أحيانا والروائى أحياناً أخرى.

ومن الواضع تماما أن «الرؤية الصوفية» هي التي سيطرت على عالم النص شكلا ومضمونا. فعلى مستوى الشكل، فإن المؤلف قد أقام بناء النص على سبعة أقسام سمى كل قسم من هذه الأقسام بحرف من حروف كلمة واحدة هي كلمة (الرحمن؛) وهي طريقة خاصة بفهم الحروف ودلالاتها ورموزها عند المتصوفة، ثم سمى كل قسم كتاب الكتب، فالقسم الأول سماه (كتاب الكتب حرف الألف _ إشراق الأسماء، وجاء القسم الثاني ٥كتاب الكتب _ سفر اللام _ كتاب الآنية، والثالث وسفر الراء _ إشراق الصفات، ، ثم (سفر الحاء _ كتاب الهوية، ، ثم (إشراق الذات، ثم وكتاب الأحدية، وأخيرا القسم السابع سماه كتاب الكتب _ سفر النون، ولم يعطه اسما محددا وتركه ورقة بيضاء لاكتابة فيها، وهو آخر صفحة في الرواية، وبذلك ترك مجال «التأويل» مفتوحا لإعادة التاريخ وسرد السيرة المطلقية من جديد، تلك السيرة التي انتهت بالبطل التاريخي «مطلق، الغائب ـ الحاضر دائما على ألسنة الرواة مع أنغام الربابة في المجالس والمقاهي والتجمعات، حيث اختفي بشكل غريب، مع ما حدث في اديرة الهشيمة؛ من مذبحة رهيبة حين دكت القرية وبيت مطلق بالمدفعية التي أحاط بها المحتلون القرية وقتلوا كل الرجال الذين صمدوا صمودا بطوليا خارقا، دون أن يستسلموا لإرادة الغرباء الذين جاءوا يحكمون الوطن بأدواتهم وصنائعهم ويسرقون خيرات الأرض وجهود أصحابها.

وبذلك ظلت عشيرة «البواشق» رمزاً للتحدى في وجه الغرباء الأجانب ، وكان مطلق رمزاً للتأثر، وما حدث مى «دكة المدفع» هو السر في تداول الناس للسيرة المطلقية وإعجابهم الشديد بها. وقد تدخل صوت الراوى العليم مباشرة في آخر مقطع من النص ليخاطب البطل «مطلق» وهو مسجى ينزف دماء، وروحه في اللحظات الأخيرة:

ويامطلق؛ وهكذا بقيت بندقيتك وحدها تواصل الرمى في انجاه الغرب، مستوفية ثمن الدم الغالى قطرة.. قطرة، حتى إذا ما أحالت القذائف القلعة كلها إلى ركام سال دمك بدوره ليمتزج بدماء من سبقوك. ولولا رائحة والخضيرة، لكان من المحال على النابشين بفؤوسهم في مابعد الاهتداء إلى بقايا جسده مختلطة بأحجار المفتول الذى شيدته يوما أملا في أن تخمى به نفسك وذريتك مما خبأ القدر لك من كوارث، ولكن... هيهات... هيهات... هيهات... هيا أن يكون، وبذلك آن لي أن أطوى آخر صفحة قبل أن يكون، وبذلك آن لي أن أطوى آخر صفحة على اسمك، تاركا لمن سيأتي بعد أجيال وأجيال مهمة تأويل ما بين المبدأ والمعاد، إذ إنه أولنا في الطهور وآخرنا في الظهور (٢١).

ولمكذأ أقفل عبدالخالق الركابي الرؤية كلها بالموت والعودة إلى التراب. وإذا كان هذا الموت بطوليا مشرفًا، فإن نبض الحكمة الصوفية يأخذ مداه في الخروج من «مرقعة الصوفي، إلى «زناد البندقية». ذلك هو التاريخ السرى الحقيقي للسبرة المطلقية التي ظلت مختفية في المكتبات القديمة والمخطوطات المتمهرئة وعلى ألسنة الرباب وأصوات الرواة. وإذا كان الركابي قد أفاد من مجموعة نصوص تراثية أدخلها وسط نصه الروائي كـ (ألف ليلة وليلة) ومن كتاب (الإنسان الكامل في معرفة الأواخر والأوائل)لعبد الكريم الجيلي المتصوف المعروف، ومن كتاب (فصوص الحكم) لابن عربي، وقدم في صفحة الرواية الأولى أحد مفاتيحها قولاً لابن عربي «العالم حروف مخطوطة مرقومة في رق الوجود المنشور ولاتزال الكتابة فيه دائما أبدا لا تنتهي، (٢٢)، إذا كان ذلك قد قصد إليه المؤلف ليغطى نصه الروائي المتير برداء الصوفية وأجوائها الحدسية الروحية، فإن رؤية العالم كانت تتشكل في المقولة المحددة باستمرار (إما كل شئ أو لا شئ) النهاية المأساوية المحتومة حين يعود الإنسان إلى أصل وجوده، إلى تراب الأرض بعد أن صنع حياته وواقعه، وترك العقل الجمعي - لا التاريخ الرسمي - يتحدث عن ذلك الصنع والحياة مادام الوجود قائما ومادام الإنسان مقاوما.

في هذه المرحلة من مراحل الإنجاز الروائي العراقي ثمة المجاهات متعددة في تخديد زاوية ورؤية العالم، من وجهة نظر الروائي نفسه فإذا كانت النماذج السابقة قد رصدت هذه الرؤية المأساوية من الخارج - إن صع التصنيف - في سرد الأحداث ومصائر الشخوص، فإن انجاها آخر يرصد هذه الرؤية من الداخل وليس المقصود من داخل الشخوص ولكن من داخل ورؤية الفنان، بحيث يبدو هذا الداخل متمشلا في أعماق الشخوص أولا وفي القوى الشريرة التي تجابه هؤلاء الشخوص وتحدد حركاتهم ووجدانهم وعلاقاتهم بالآخرين الشيا، وبالتالي تحدد مصيرهم؛ ومن ثم رؤيتهم للعالم وللكون والوجود والحياة.

فالرواثي الراحل موسى كريدي في روايته (نهايات صيف) لا يقدم قنوى الشر إلا من داخل الواقع العراقي متمثلا في شخصية (نايف كنعان) التاجر والمرابي ورجل الأعمال الخفية الذي يريد أن يسلب «هناء» دارها، بل يستولى على «هناء» ذاتها وهي ابنة زوجه المطلقة السيبرة (وسيلة). وحين تقاومه وترفض مساوماته، فإن صديقتها الجامعية وساهرة، تختفي من الوجود تماما وبشكل غامض، وتضيع كل محاولات هناء في العثور عليها، فقد أنهي هذا الوحش حياتها. نايف كنعان هذا «مزور كبير، (٢٣) ذو ماض أسود لا يعترف به، ووغده غامض والمستقبل - في رأيه _ غد غامض لا شأن له به، لأن الحياة حلم مستمر من الملذات لا يقطعه سوى الموت، وامتلاء الروح بالماضي شئ سخيف (٢٤) ، وهو (داهية) و(ماكر) بل هو ماهر (في صيد البشر، (٢٥)، والناس يخافونه ويخافون أزلامه وجواسيسه الذين يتبعون هناء في مطاردة خفية نخيط كل حياتها في الكلية والبيت والشارع والسوق وفي كل مكان.

(نایف کنمان) یقتل الناس الذین یقفون ضده وضد رغباته کما قتل دأمین) حین صدمه بالسیارة (۲۲۱). إنه مریض وحقود ومتکبر، یزرع الخوف فی نفوس الناس ویحیل حیاتهم إلی کوابیس مستمرة ومظلمة، شهوانی دنیوی مرعب، إنه باخست صار شدید لا یموت لأنه (ایلیس ـ وهل یموت إبلیس ؟(۲۷).

وتستمر المطاردة المرعبة مع هناء وبأشكال متعددة بالهجوم عليها في الكلية وفي السوق أو بتهديدها برسائل مجهولة دإلى هناء عبد الحميد مع التحيات. التوقيع صورة لجمجمة (٢٨).

وتدخل هناء في كابوس طويل يعمد فيه الرواثي إلى أساليب الغرائبي والسحرى واللامعقول وهو يصور هذه القوى الغامضة الشريرة المدمرة التي تطاردها ومخطم صفو حياتها وحياة الآخرين، حتى استحالت الحياة كلها إلى «كوميديا سوداء» أو «ميلودراما» كما تصفها هناء في رسالتها إلى أخيها صادق الذي يدرس الهندسة في لندن:

تسألنى إن كنا سعداء، ترى أية جملة مفيدة تترجم عذابى. كن مكانى وقل الجواب. تسألنى عن صفو عيشنا.. ما الصفو هذا؟ أكاد أجهله. اسأل الزمان كيف يكون ممكنا أن يرغمك مجنون على الرحيل من منزلك؟ هنا أبدأ من هذه النقطة، هل تريدنى أن أقص عليك خبر المجنون الذى أراد قتلى، وخبر الصياد الذى جعلنى طريدته، وخبر الرصاصة التى زعقت فى الريح ولم تصل إلى الرأس.. ألم أقل لك من أين أن (٢٩)

وهكذا أبدا الواقع المأساوى وقد اختلطت فيه الحقائق بالأحلام والرؤى المرعبة وراحت في صحوها ونومها تبحث عن صديقتها وزميلتها في الجامعة (ساهرة) تلك الصديقة الضاحكة:

ناديت باسمها أكثر من مرة ساهرة.. ساهرة، كنت أسمع نفير الريح يضرب طبلة الأذن وكان الشارع العريض على مرمى يدى يكتظ بدخان وغبار وخشب محترق، وعربات إسعاف، وحبال، وخطباء أنصاف عراة، وسيافين، وصيارفة، وأجنحة لطيور ملقى بها لصق أكياس القمامة، وتوابيت، وعناقيد عنب مهشمة على الأرض، وطبالين، وسحرة بلحى طويلة، يطلقون الأفاعى، وأطفال أضاعوا آباءهم. ومهرجين يمتطون قردة،

وبائمى أغان مجلوبة، ولم أر فتيات بلباس العمل أو فتيات بلباس السهرة. واستغربت أن أحدا لم يسألنى عما أبحث؟ أو ما الذى أنظره؟ وساهرة التى كنت طوقتها قبل لحظات وقبلتها فى عينيها تفلت منى وتمضى على عجل. كنت دائخة تماما، أسبح دون تجديف فى طوفان من الجلاتين المصمغ فيصعد إلى فمى وأذنى ملح غين وطعم صابون (٣٠).

ويستمر الكابوس، وفي مقاطع أخرى يختلط الواقع بالحلم فترى أباها الذى مات منذ سنوات، يبتسم لها ويطمئنها ويسألها عن سبب مجيئها إلى هذا المكان، ثم يروى لها كيف حكموا على صديقتها ساهرة بالإعدام في (قصر العدل الثالث) بعد أن أصيبت بالخرس والجذام.. وأنه حضر محاكمتها وتنفيذ الحكم، ولكن لم يستطع حتى أن يبكى... وأنه كان آخر رجل مات خارج (القصر التاسع والشلائين للعدل) (٣١).

هذا هو الحلم وهو الواقع وهو العالم أيضاً وقد اختلطت كل الرموز، وتلك هى رؤيته المأساوية. إنه دنايف كنعان، الذى يسيطر على هذا العالم فيحيله إلى جهنم لاهبة وشقاء سرمدى، إنه كما وصفته أم هناء دارهابى وقاتل ودموى لا يضبطه وازع من ضمير، .

وفى (نهايات صيف) تكون علاقة هناء بالشاب اربيع؟ المهندس قد وصلت إلى مرحلة النضج وقد سمحت لأن تبدو الحياة _ من خلال علاقة الحب الدافئ _ أكبر من رقعة الآلام والكوابيس والعذاب. ولم يكن ذلك ليحدث إلا بعد اختفاء انايف كنعان، من الحياة بشكل غامض أثار مجموعة من الشائعات. قالت هناء:

ربما أنهى حياته بطلقة، تلك إحدى الشائعات، أنا لم أصدق لأن الرجل كان قاسياً، شهويا، مقبلا على الحياة حد الكفر بنعيمها كما أنه بعيد عما يدفعه لاختيار الموت انتحارا، وقيل إنه قتل خنقا بعد شجار مع أحد أزلامه أو تابعيه. تلك إشاعة أخرى، وقيل هناك من دس له

الترياق، تلك شائعات ثالثة، وقيل إنه يعانى تعبا فى القلب فسات بعد ليلة صاخبة وذلك أمر محتمل، أما من سيذكر الصحيح فذلك أمر متروك للزمان (٣٣).

وهكذا تغيب الروح الشريرة المهيمنة على الوجود كله بعد أن شكلت رؤية العالم لشخوص موسى كريدى في (نهايات صيف).

_ 0 _

وهل ستظل الرؤية المأساوية للعالم تشكل نص الرواثي العراقي وتخدد قسمات بنائه الرواثي؟

لعل الروائى المرموق طه حامد الشبيب فى روايته الثانية (الأبحدية الأولى) (٣٤) قد أجاب عن هذا السؤال مع تقدم الزمن. لكن إجابته فى نصه الروائى تطفح بالألم ولامعقوليته بوصفه معطى واقعيا، وهو فى الوقت الذى يكتب نوعا من السيرة؛ الألم الإنسانى فإنه يحاول أن يلغيه بشكل قاطع. لقد استطاع الشبيب أن يبنى عالما آخر خرافيا بعيدا عن هذا الوقع العراقى، وهو فى الوقت نفسه صورة له، أو انعكاس لصورته الحقيقية، ولكن بشكل فنى ماهر.

هذا العالم الذى رآه، هو عالم من الميثولوجيا والخرافة والأسطورة، وقد تشكلت جميعها لتؤكد أخطر القضايا: «الحرية» و«الثورة» و«مقاومة الشر البشرى» عبر آلام طويلة لأبطال الرواية الخرافيين - الواقعيين معا، إنها نوع من الواقعية السحرية حين يختلط الواقع بالأسطورة هكذا هى رؤية الكاتب.

(الأبجدية الأولى) تمثل - فى عنوانها - تلخيصا مكثفا للمعرفة الأولى منذ بدء البشرية وحتى صيرورنها ضد الشر والطغيان والعبودية. الذكاء فى هذه الرواية أنها مبنية على شكل دائرى؛ فبدايتها، وفى فقرتها الأولى، هى نهايتها الحقيقية جاءت بإيقاع بانورامى واسع:

على إحدى طبقات الأرض .. وقبل أن تزأر الطبيعة وتهيل التراب والصخور عليها فتتراص وكأنها ظلام أبدى تكدس كالقدر، كان (سنار) يشهد من فوق تل الخمسة الذين كانوا

يسحلون، تكبل معاصمهم سلسلة واحدة. كان يرى الهواء وقد تشبع برائحة الشواء البشرى فزكمت أنوف الطير.. كانوا كل ما تبقى مما كان يتنفس.. حين تبرأت الشمس مما كان يحدث فغطست في الأفق ولم تشرق ثانية (٢٥٥).

هذا هو مفتتح الرواية، وتلك هى نهاية القرية التى تمردت على الطغيان والجبروت ممثلا بالإله (جرن) الشخصية المركزية الذى استطاع أن ينشر الاستبداد والرعب فوق رؤوس كائنات القرى وقرية (آلون) الثائرة بالذات.

هذا الشر الأعظم اجرن، الذي تلفع بشياب الدين الخرافي دخل المعبـد للمرة الأولى، حين كـان فـتي ينوء بماض سيء أسود وذكريات مرة عن صباه المليء بالخزي والهوان والشنآن، هذا الماضي الذي أورثه الحقد الأسود حتى استحال رغبة مجنونة للقتل والانتقام والموت. وبالمال وخديعة العقيدة الدينية وأساليب الشر والدس والدناءة سيطر على مجموعة أحالهم إلى جلادين يذيقون الناس أبشع ألوان القتل والتدمير والإذلال. لقد أراد الروائي طه الشبيب أن يقول إن النهاية هي البداية وهي دائما متجددة؛ وبذلك يجدد ﴿أُملُ القارئ وإن يكن قد أصابه بالإحباط للوهلة الأولى. لقد كان الكاتب يتحدث بصوت الراوية العليم في كل القصص الصغيرة والحكايات المتعددة التي كانت تشكل نسيج النص بكامله، مستعينا بأساليب عدة كعين الكاميرا السريعة الانتقال والإحاطة بتفاصيل المشهد. وفي ذلك الوصف البلزاكي في رصد التفاصيل الدقيقة ما منح وقائع الرواية إحساسا ببانورامية الحدث وفجائيته معا، وباستخدام أسلوب (الفلاش باك؛ ورسم ملامح وقمسمات واضحة عن الزمان والمكان مما جعل شخصياته أقدر على الإقناع والإمكان رغم خرافية العالم الذي شكل بناء الرواية الكلي.

هذا الفتى المطعون فى ماضية صار الكاهن الأعظم اجرن، وصار كل همه أن يحطم أى رأس شامخة تذكره بماضيه الأسود الذى حرص على إخفائه وتثور قرية اآلون، ضده، فتعلن أولا عصيانها الصامت، ثم التمرد على تعاليمه،

فإذا بالكاهن الأعظم يمرز أنيابه الحقيقية ليجز رؤوس الجميع حينما رفضت الرضوخ؛ وهنا نجىء المقولة المركزية فى الرواية على لسان أحد الثائرين وبيصارة الذى يخاطب زملاءه الثوار، وقد وضع إصبعه على السبب الحقيقى وراء تلك المأساة: ويا إخوتى.. الظالمون صنائعنا، فلنقطع أيدينا قبل أن بخرؤ على صنمهم. إن العبد صانع سيده، وتلك الرسالة الأساس فى رؤية الكاتب. إن مأساة القضية تكمن فى وصناع، الأسياد أنفسهم. وبهذا الوعى العالى وبذروته يؤكد الكاتب تلك الحكمة فى مجموعة من القصص والحكايات وسط عالم أسفورى، وهو يروى قصة أول شعب فى التاريخ وقصة كل شعب ئار ضد جلاديه بعد القهر والإذلال والتدمير.

إن رؤية الكاتب لم تتطابق مع رؤية شخوصه، فإذا كانت النهاية هي البداية وقضية الثورة ضد الظلم وطغيان الشر في الحكام الجلادين، فإن الكاتب قد حدد قضية كبرى هي أن الخطأ يقع في وعي الإنسان قبل فعله، وبالوعي الخاطئ القاصر تحدث الجريمة، وبالوعي الساذج تتمثل الفاجعة وتتسع، وبالوعي المختل يتحكم الطغاة ويحكمون.

إن رواية (الأبجدية الأولى) تذكرنا، بشكل ما بالملحمة لا بأسلوبها الملحمي من طول أحداث كبرى، ولا في الآلهة الأبطال وتدخلاتهم في مصائر البشر، ولا في السحرى والغرائبي والخيالي، إنها تحوى كثيرا من ذلك، إضافة إلى قضية مهمة في تفريقها بين «الفن» و«التاريخ»، وقديما كان أرسطو قد فرق بين «الملحمة» و«التاريخ» مفضلا الملحمة وشاعرها على التاريخ والمؤرخين حين قال:

المستحيل الممكن خير وأفضل من الممكن المستحيل (٢٦).

ومن هنا، فإن طه الشبيب قد استطاع بالفن وحده أن يصور الممكن الإنساني في تغيير رؤية العالم المأساوية بموضوعة التمرد والثورة - إلى رؤية سرمدية تفسر حركة الواقع وتميز قفزات التاريخ عبر آلام البشر ووجوه الواقع المتعددة ذات الندوب والتشوهات. ولعل ذلك ما يبرر الربط الحكم ما بين «الجمالي» و«الاجتماعي» في الفن والأدب.

هوامش البحث ومصادره:

النوارس لمهدى عيسى الصقر، وغيرها من الأعمال. وليس من هدف البحث ، ومنهجه، أن يتعرض لكل تلك الأعمال، وإنما سيتناول نماذج دالة منها على مدى تمثل رؤية الروائي العراقي وفنه.

۱۳ _ صدرت روايات عبدالخالق الركابى الثلاث خلال هذه الفترة، ولم يصدر من مشرع طه حامد الشبيب سوى إنه الجواد و الأبجدية الأولى، والروايتان الباقيتان مخلوطتان.

١٤ محمد شاكر السبع، المقطورة ، دار الشؤون الثقافية، بغداد ١٩٩٥ ،
 ص 20٩.

١٦ ـ المصدر نفسه، ص ١١٠ .

١٧ _ جمال شحيد، في البنيوية التركيبية طـ١ ، بيروت ١٩٨٢ ، ص ٧١ .

۱۸ _ ميسلون هادى، العالم ناقصا واحد، دار الشؤون الثقافية، بغداد ۱۹۹٦،
 من ۱۲ .

١٩ _ المصدر نفسه، ص ١٧.

٢٠_ الممدر نقيه، ص ٧٢.

٢١ - عبدالخالق الركابي، سابع أيام الخلق، دار الشؤون الثقافية، بغداد
 ١٩٩٤، ص ٣٣٣.

٢٢ ـ المصدر نفسه، ص ٢٠

۲۳ _ موسی کریدی، نهایات صیف، بغداد ۱۹۹۰، ص ۱۹

٢٤ _ المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

٢٥ _ المصدر نفسه، ص ٢٨ .

٢٦ _ المصدر نفسه، ص ١٠٩ .

٢٧ _ المصدر نفسه، ص ١١٩ .

٢٨ _ المصدر نفسه، ص ٥٢ .

٢٩ _ المصدر نفسه، ص ٢٨ .

٣٠ _ المصدر نفسه، ص ٢٢ .

٣١ ـ المصدر نقسه، ص ص ٢٤ ـ ٢٥ .

٣٢ _ المصدر نفسه ، ص ١٣٨ .

٣٣ _ المصدر نفسه ، ص ١٤٤ .

٣٤ - طه حامد الشبيب، الأبجدية الأولى، بغداد ١٩٩٦ .

٣٥ ـ المصدر نفسه، ص ٥.

Abrams, M.H., The Mirror and The Lamp,:انظر: Romantic Theory and The Critical Tradition, New York, p. 267.

١- محمد عزيز الحبابى، من الكائن إلى الشخص، دار المعارف بمصر،
 ١٩٦٢ ، ص ٢٠٠ .

۲ ـ برنارد دى فوتو، عالم القصة، ترجمة محمد مصطفى هدارة، القاهرة ـ نيويورك ١٩٦٩، ص ٤٠.

س_ ينظر في هذا الشأن: فرنك ت. سيفرين، علم النفس الإنساني، ترجمة طلعت منصور وآخرين، مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٨٧، ص ٣٣٥. وينظر: محمد خليفة بركات، الاختبارات والمقاييس العقلية، دار مصر للطباعة ط٢، ١٩٥٤، ص ١٩٥٨. وينظر، أحمد محمد عبدالخالق، الأبعاد الأساسية للشخصية، يروت ١٩٨٣، ص ٣٦، ومابعدها.

٤ _ عالم القصة، مصدر سابق، ص ٤٠.

و ينظر بدوى عثمان، بناء الشخصية الرئيسية في روايات غِيب محفوظ،
 دار الحداثة، مصر، ط١، ١٩٨٦، ص ٧٧.

تنظر والرواية الجديدة، مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد ١٩٩٠، العدد (١)
 من ٦. وينظر: والرواية الفرنسية المعاصرة، سامية أحمد أسعد، عالم
 الفكر، أكتوبر ١٩٧٤، ص ١٤٦٠.

٧ _ أشكال الرواية الحديثة، تخرير واختيار وليم فان أكونور، نرجمة نجيب.
 المانع، دار الرشيد بغداد، ١٩٨٠ ، ص ٩٦ .

٨ ـ لوسيان جولدمان، وآخرون: البنيوية التكوينية والنقد الأدبى، مؤسسة
 الأبحاث العربية، يبروت ١٩٨٤، ص ١٢٥ .

- Edgara - Dryden, Melville's Thematics of Form : انظر: The great Art of Telling The Truth, Baltimore: The Johns Hopkins Press, p.5.

١٠ _ رينية ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة محمى الدين صبحى،
 ١٩٧٢ ، ص ١٩٧٨.

١١ ينظر: حاضر النقد الأدبى، مقالات فى النقد، ترجمة محمود الربيعى،
 دار المعارف بمصر، ص ٥١ .

١٢ ـ من إصدارات هذه المرحلة: سعيد في شاوع الوشيد لمؤيد عبد القادر، وسفو سعوم حزعل الماجدى، والرجل الآخر سامى طه، وسلمى ناجى التكريتى، وباب الشيخ لمنذر ثامر، و عندما يخسف ظهر الحوت فاخ عبدالسلام، وصهوة البراق عونى الديرى، و ما يتساقط في الجحيم محمد عبدالجيد، و الشاهدة والزنجى مهدى عيسى المعتر، وأشواق طائر الليل مهدى عيسى المعتر، وبلقيس والهدهد لعلى خيون، والمقطورة محمد شاكر السبع، ونهايات صيف موسى كريدى، والوادى خسرو الجاف، وإنه الجراد طه حامد الشبيب، والأبجدية الأولى طه حامد الشبيب، ورجل في المحاق غازى المبادى، و العالم ناقصا واحد مسلون الشبيب، ومنزل الألم زعيم الطائى، وقلوب من الزجاج مهدى جبر، والسرداب رقم لا يوسف المعائن، و خاتم الرمل لفؤاد التكرلى و صواخ والسرداب رقم لا يوسف المعائن، و خاتم الرمل لفؤاد التكرلى و صواخ

الوعى الفنى فى الرواية العراقية المعاصرة والمرجعية التراثية فى رواية «سابع أيام الخلق» لعبد الخالق الركابى

عبد الإله أحمد*

(1)

مدخل

يدو مصطلح «الوعى الفنى» الذى يعتمده هذا البحث مرتكزاً لموضوعد الأساسى (المرجعية التراثية في رواية «سابع أيام الخلق» لعبد الخالق الركابي)، متخلفاً قياساً للغة النقد القصصى الجديدة التي غصرت الحياة الأدبية في العالم العربي منذ ثمانينيات هذا القرن، كما أنه يبدو - من ناحية أخرى - منتمياً إلى زمن غابر؛ زمن كانت الرواية الحديثة فيه، باعتبارها جنسًا (أو نوعاً) أدبياً جديداً يشق طريقه اللاحب وسط صعاب لاحد لها. وكان «الوعى الفنى» واحداً من أهم العوامل التي رسختها فناً له قيمته المعترف بها في الحياة الأدبية. لقد كان هذا «الوعى الفنى» ضرورة لازمة أولى، للرواد الأوائل الذين قدموها على صورة من الفن،

أستاذ بكلية الأداب، جامعة بغداد، العراق.

جعلتها مقبولة في الأوساط الثقافية المحافظة، التي كانت تقف منها موقف الرافض المزدري، لارتباطها في أذهانهم بأنماط القصص الشعبي، ولطبيعة النماذج الروائية الرديئة مسترجمة أو مؤلفة - التي قدمها، منذ الثلث الأخير من القرن الناسع عشر، نمارسوها الأوائل المدفوعين بعوامل شتى لم يكن بينها - على أي حال - ما يتصل بهذا الوعى الفني من قريب أو بعيد (١). إلا أنه أصبح بعد الحرب العالمية الثانية المحتصيل حاصل، لكل ممارسيها من الروائيين العرب، الذين قدموا، بعد هذه الحرب خاصة منذ الخمسينيات، منجزاً روائياً فضخماً متعدد التقنيات والرؤى، ما أصبح معه حديث «الوعى الفني» اللازم للروائيين أمراً ساذجاً، لا يستحق الوقوف عنده، أو الإشارة إليه.

على أنه في الأدب القصصى في العراق يأخذ منحى آخر، يبدو معه أمر استخدامه، في مختلف المراحل أو الفترات لأدبية، التي مر بها هذا الأدب، منذ بداياته المبكرة في مطلع

هذا القرن، حتى الوقت الحاضر أمراً لازما لاغناء عنه، فهو يبدو، في نظرنا، المحدد لطابع هذا الأدب، خلال هذه المراحل والفترات، والمفسر لكثير من الظواهر فيه، التي تقتضي التفسير. فهذا والوعي الفني، المبكر، لدى القاص في العراق، الذي يأخذ طابعًا حاداً متحمساً في كثير من الأحيان، هو الذي جعل ممكناً أن يبرز قاص فيه مثل محمود أحمد السيد ١٩٠١ _ ١٩٣٧ يحقق نشاجه القبصيصي منذ أواخير العشرينيات مستوى من النضج يمكن أن نقرنه، بسببه، بقصاصين عرب، برزوا في هذه الفترة نفسها، في قطر عربي مثل مصر سبق العراق، في مضمار النهضة، وتهيأت لأدبائه الأسس والمرتكزات المادية والحضارية لنهضة أدبية وفكرية، أصبح ممكنا لهم بسببها أن يحققوا منجزات فنية تذكر لهم في تاريخ هذا الأدب في العالم العربي، ثما لايتيحها واقع العراق المتخلف أنذاك (٢)، كما أصبح ممكناً للقاص في العراق أن يحقق منجزاً قصصياً في الثلاثينيات، جعل باحثاً عربياً في الأدب القصصي العربي، هو سهيل إدريس يقول، وهو يدرسه في هذه الفترة، إنها _ هذه الفترة _ شهدت:

ولادة آثار فنية تشبه الآثار المصرية أو اللبنانية التى صدرت فى ذلك العهد بفرق واحد هو أن الآثار العراقية ظهرت إثر فترة أقصر من فشرات التطور (٣).

كما أصبح ممكناً أن تكتب رواية جميلة لاتنسى لم يعفها الزمن؛ مثل رواية (مجنونان) لعبد الحق فاضل عام ١٩٣٦؛ السابقة لزمنها، بكل المقايس، فى العراق، (٤) التى جسدت هذا «الوعى الفنى» الناضج الذى مجلى لدى كاتبها، أيضاً، فى مجموعته القصصية المتميزة فراح وما أشبه عام ١٩٤١، وفى ملاحظاته النقدية التى كتبها عن قصص بعض قصاصى جيله أواخر الثلاثينيات (٥) ،كما يبدو واضحاً لدارس القصة العراقية الحديثة، أن هذا «الوعى الفنى» الناضج والمتطور وراء الإنجازات القصصية المقدمة التى كتبها ماعرف فى العراق بجيل الخمسينيات من القصاصين الذين يقف فى مقدمتهم، عبد الملك نورى، وفؤاد التكرلى (٢). فقد شكل

هذا «الوعى الفني، هما مرهقاً للقاص عبد الملك نوري، جعله يبذل وجهداً دؤوباً، _ منذ فترة مبكرة من حياته الأدبية _ لتطوير نفسه وكتابة قصص يمكن أن تحقق للقصة العراقية قدراً من الفنية، يمكن أن ترتفع معه إلى مستوى هذه القصص الغربية التي بهرته بما امتلكته «من إنسانية الموضوع من جهة والبساطة في الأداء من جهة أخرى، كما ذكر في إحدى مقالاته النقدية (٧). وقد أدى هذا الجهد الدائب، الذي يكمن وراءه هذا «الوعى الفني» الحارق الذي تجلي لديه _ مما أوضحناه في دراستنا له _ إلى أن يوفق إلى كتابة عدد من القصص القصيرة المتميزة فنياً أوائل الخمسينيات، مما يحلها مكانة رفيعة بين قصصنا العربي في أقطاره كافة، سجل في بعضها ريادة تذكر له في مجال التقنية الفنية، خاصة محاولته استخدام تيار الوعى منذ أواخر الأربعينيات، (٨) واتجاهه إلى تصوير نماذج من الطبقات الشعبية المسحوقة من الناس البسطاء، مما جعل قصصه القصيرة ، رغم قلة عددها، بصياغتها الفنية وطبيعة مضمونها، تحدد طابع القصص العراقي القصير، الذي كتب في العراق في السنوات التي سبقت ثورة تموز الأولى عام ١٩٥٨، وقد شاركه في هذا «الوعى الفني، الحارق والمرهف فؤاد التكرلي الذي برز في قصصه القصيرة التي ضمتها مجموعته (الوجه الآخر)، التي تعد قصصها من أفضل ما كتب من قصص قصيرة في العراق، حتى الوقت الحاضر. كما برز بوضوح في مقالاته النقدية الناضجة التي كتبها عن عدد من المجاميع القصصية الصادرة في العراق في الخمسينيات وأوائل الستينيات، وفي موقفه من قصته االوجه الآخرا، التي كتبها عام ١٩٥٧ ونشرها ضمن مجموعته القصصية القصيرة الوحيدة التي اتخذت اسمها عنواناً لها (٩)، والتي هي _ دون شك _ محاولة مبكرة ناضجة متطورة في هذا النوع من القصص القصيرة الطويلة أو الرواية القصيرة، إذا شئنا استخدام هذا المصطلح الأكثر شيوعاً، في الوقت الحاضر، في وصفها، إذ اعتبرها مجرد بجربة أولى أو محاولة نحو كتابة رواية ناجحة وحدد طبيعتها بقوله:

الوجه الآخر فى الحقيقة ليست قصة طويلة أو رواية، بل إنها - فى أساسها وبطبيعة نوع عقدتها - تعتبر قصة، إلا أنها أقصوصة من نوع خاص، لأنها مخوى وتعبر هن هالم أوسع من المألوف فى الأقاصيص (١٠٠).

وهو في هذا التحديد الذي ساقه إليه وعيه الفني المتطرف على نحو من الأنحاء، قد قلل من شأن هذه القصة المتازة، التي نرى أنها جديرة بمكانة تضعها إلى جانب مثيلاتها من هذا النمط من القصص القصيرة الطويلة أو الرواية القصيرة، التي كتبها قصاصون كبار من أمثال نجيب محفوظ، وغسان كنفاني، والطيب الصالح، ويوسف إدريس وغيرهم، بل إنها بسبب كتابتها المبكرة نسبياً (عام ١٩٥٧) مختل موقع الريادة بين هذا النوع من القصص في العالِم العربي، المتأخرة عنها في الكتابة والصدور. وقد أتاح هذا (الوعى الفني) بعد ذلك، لفؤاد التكرلي أن ينجز بعد أكثر من عقدين من الزمن، ماسعي إلى إنجازه، كتابة رواية ناجحة تستحق اسمها، هي رواية (الرجع البعيد) المنشورة عام ١٩٨٠ ، التي أمضى، بسبب هذا الوعى الفني، أحد عشر عاماً في كتابتها، وهذه الرواية التي لا يختلف اثنان من النقاد العراقيين، في كونها أفضل الروايات العراقية، بسبب إفادتها من التقنيات الفنية المتطورة التي استخدمها القاص بتمكن، نعتبرها واحدة من أهم الروايات العربية الحديثة، وإذا لم يتح . لها ذيوعاً كبيراً تستحقه في العالم العربي رغم نشرها في بيروت، وهو أمر نظنه ظناً، فسببه في تقديرنا يرجع إلى إصرار فؤاد التكرلي، بسبب هذا الوعى الفني أيضاً، على أن يجرى حوارها باللغة العامية، الذي جعله واحداً من أهدافه الفنية التي تخقق للقارئ المتعة. وهي عامية بغدادية عاف الزمن الكثير من مفرداتها، وتعبيراتها، بحيث تبدو للجيل الحاضر من القراء العراقيين غريبة، وغير مفهومة على نحو من الأنحاء (١١).

وفي الواقع أن هذا «الوعي الفني» هو الذي جمعل القصة القصيرة في العراق في الخمسينيات، في عدد من

نماذجها،، ترقى إلى مصاف الصف الأول من القصة القصبرة الحديثة في العالم العربي، التي تمكنت من توفير مقوماتها الفنية التي تجعلها قصة قصيرة حقة. كما أنه كان أحد الأسباب المهمة التي حالت بين كتاب القصة في العراق وكتابة رواية فنية جديرة باسمها عام ١٩٦٥، وهو العام الذي كتبت أو نشرت فيه رواية (النخلة والجيران) لغائب طعمه فرمان، التي يتفق دارسو القصة العراقية على أنها تشكل البداية الحقيقية للرواية الفنية في العراق، كما لا يجأنبنا الصواب أن نعزو إلى هذا «الوعي الفني، لدى القاص في العراق إلى جانب عوامل عدة لامجال لذكرها، هذه والثورة لشكلية إذا صع الوصف، التي حرفت الأدب القصصى في العسراق عن مسساره الواقسعي ، الذي عسرف به طيلة الخمسينيات، وأغرقته في نزعة (مجريسية)، مازالت تطارده حتى الوقت الحاضر، بحيث لم يبطل النقد القصصي في العراق، من استخدامها في وصف المحاولات المتعددة والمتنوعة لقصاصين عراقيين من أجيال شابة، ليس سهلاً إحصاء عددهم أو ذكر أسماء أعمالهم، برزوا في الحياة الأدبية منذ أواخر الستينيات، وغمروا الحياة الأدبية طيلة الفترات اللاحقة، بأعداد كبيرة من المجاميع القصصية والروايات فاقت إلى حد كبير ما صدر في الفترات السابقة.

ومن ناحية أخرى؛ بجلى هذا دالوعى الفنى، فى الأدب القصصى فى العراق، فى أحد مظاهره المهمة التى حددت طابعه فى مختلف المراحل والفترات، فى إدراك القاص أهمية القصص الأجنبى وأهمية الوقوف على نماذجها لتعرف مقوماتها الفنية ، وبالتالى كتابة قصص حديثة على نسقها، وقد برز هذا الإدراك منذ وقت مبكر عند رواد القصة الأوائل متجلياً فى دعوتهم إلى ترجمة هذه القصص، لاعتمادها مرتكزاً أساسياً، ضرورياً لأية محاولة جادة لكتابة قصة عراقية حديثة حقة، كانوا يسعون ويدعون إلى كتابتها. ونتيجة لإدراكهم هذا نهضوا بأنفسهم بأعباء هذه الترجمة، بحيث كان أبرز مترجمي القصص الأجنبية فى العراق منذ أواخر العشرينيات، وطيلة الثلاثينيات هم أبرز

كتاب القصة في العراق في هذه الفترة : محمود أحمد السيد، أنور شاؤول، ذو النون أيوب، خلف شوقي أمين المداودي ... إلخ (١٢) .كما أن هذا الإدراك لأهمية القصص الأجنى، والغربي منه بخاصة، دفع أبرز قصاصي الجيل الثاني من كتاب القصة في العراق، الذي برز بعد الحرب العالمية الثانية، جيل الخمسينيات، إلى تعلم لغة أجنبية أو أكثر كانت نافذتهم الأساس التي أطلوا منها إلى عالم القصة الغربية الزاخر، قبل أن تغتني الحياة الأدبية في العالم العربي بالترجمات القصصية الغزيرة في الخمسينيات، مما جعل نتاجهم القصصي يتصف بشئ من التنوع والغني في الأساليب الفنية، لم يكن ليكون لولا قراءاتهم الخاصة عبر ما تعلم ما تعلموه من لغة أجنبية أو أكثر، ولقد كان هذا الواقع – بين أمور أخرى فصلناها في دراستنا للأدب القصصي – هو الذي قادنا في ختام رحلتنا الطويلة معه التي ناهزت ربع قرن إلى أن نقرر، ونحن نحدد إحدى نتائج بحثنا الرئيسية التي خلصنا

أن هذا الأدب خضع باستمرار لمؤترات خارجية أسهمت إلى حد كبير فى تخديد طابع اتجاهاته الفكرية، وملامحه الفنية، وتداخل الاتجاهات الفكرية فى الفترة الواحدة، وتداخلها فى الوقت ذاته، لدى القياص الواحد، الذى لم يكن قادراً فى أكثر الأحيان على أن يحد من أثر هذا العمل الأدبى أو ذاك _ الذى يقرؤه _ عنه، رغم أنه قد يتعارض فى بعض الأحيان، مع موقفه الفكرى المعلد. (١٣).

وفى الواقع أن حدة وعى القاص الفنى فى العراق لم تقتصر على هذه الظاهرة البارزة التى حددت طابعه حتى منتصف الستينيات، بل رأيناها تنعكس سلباً على القاص، فى شعوره بد «الدونية» إذا صح الوصف والتعبير تجاه هذه النماذج الرفيعة المستوى للقصص الأجنبى، التى كان يقرأها، كما أدى لدى بعضهم إلى الكف المبكر عن كتابة القصص، رغم الإمكان الكبير الذى بجلى لديه، حين أخذ

يشعر مع مرور الوقت أنه لا يستطيع أن يرقى بفنه القصصى إلى ما يطمح إلى أن يحققه. وقد كان ذلك، على سبيل المثال، سبباً رئيساً فى تقديرنا، من بين أسباب عدة، جعل عبد الملك نورى يكف عن كتابة القصة القصيرة منذ أواخر الخمسينيات، وجعله لايتم إنجاز رواية شرع فى كتابتها (١٤٠) كما كان ذلك سبباً رئيساً فى إحساس القارئ بوجود:

هذه الذهنية العاقلة العراقية التي تكمن وراء أعمال فؤاد التكرلي القصصية والتي أساءت لشدة مراقبتها إلى بعض هذه الأعمال، كما جعلت لا يكتب إلا عدداً محدوداً من القصص (١٥).

ويستغرق في كتابة روايته (الرجع البعيد) أحد عشر عاماً لإنجازها، ولا ينجز أخرى إلا بعد فترة تكاد تناهز العقدين من الزمان. وهي رواية (خاتم أرمل) المنشورة في بيروت عام ١٩٩٥.

وما نذكره ما عن أبرز قاصين عراقيين يسرى بشكل أو بآخر على غير واحد من القصاصين على اختلاف مستوياتهم وانجاهاتهم الفكرية، لعل أبرز من يذكر منهم محمد خضير، الذى لا يقل أهمية ومكانة في الأدب القصصى في العراق منهما، والذى بلغ حد التجريب الفنى في قصصه الأخيرة مستوى رفيعاً حقاً، وهو تجريب فني ارتكز على العرف فيها.

على أن الأمر في أثر هذا والوعى الفني، في الأدب القصصى في العراق، لم يقتصر على ما ذكرنا، فقد أخذ يعكس منذ الستينيات مظاهر أخرى مرتبطة به، يمكن أن نشير إلى أهمها فيما يلى:

أولاً: إن هذا الأدب أخد يقع نخت تأثير بعض الاتجاهات الأدبية ذات المناحى الفكرية المحددة التي غزت الحياة الأدبية في العالم العربي منذ منتصف الخمسينيات، كما أخذ يقع تحت تأثير بعض القصاصين العالميين البارزين،

الذين قدموا للحياة الأدبية في العالم العربي، بـ الحتفائية الفت النظر، في مراحل مختلفة من هذه الحياة. فوجدانا عدداً كبيراً من القصاصين يندفعون متحمسين وراء هذه الموجة الوجودية التي صادت في الستينيات، متأثرين على وجه الخصوص بكتابات كبار كتابها سارتر وكامي وسيمون دى بوفوار الذين ترجمت معظم أعمالهم في هذه الفترة. كما اندفع بعضهم متحمسين لهمنجواي عندما ترجم همنجواي على سعة، منذ منتصف الخمسينيات، ثم تحمسوا لفوكنر، بعد ترجمة رواية (الصخب والعنف) التي قام بها جبرا إبراهيم جبرا .. إلخ ، كما أننا نرى البعض الآخر هذه الأيام يتحمسون لأدباء أمريكا اللاتينية، وواقعيتهم السحرية، وبالذات كتابات ماركيز وبورخس.

ثانيا: وارتبط بهذا ونتيجة لهذا الوعى الفنى المتقدم أن تولدت نزعة لدى بعضهم لتعليق أبرز أساليب «الحداثة»
ونزعات التجديد التى كانت تبرز فى الرواية العالمية، وإلى هذه
الدرجة التى رأينا هذا «البعض» يسعون إلى تقليد أعمال
قصصية لم يقرأوا نصوصها، وإنما قرأوا نظريتها. والمثال البارز
على ذلك القاص عبد الرحمن محيد الربيعى، الذى أعلن
فى نهاية الستينيات رفضه الأشكال التقليدية فى كتابة
القصة، ودعا إلى كتابة قصة جديدة، تنحو منحى ما كان
يكتبه كتاب الرواية الجديدة فى فرنسا فى وقت لم تترجم فيه
أى من هذه الروايات، وجل ما وقف عليه منها، كتاب آلان
روب جريه (نحو رواية جديدة) الذى ترجم فى هذه الفترة.

ثالثاً: كما يرتبط بهذا الوعى حرص بعضهم على متابعة أبرز أعمال القصاصين العرب من الجيل الجديد، على وجه الخصوص، الذين عرفوا بجيل الستينيات، والذين خرجوا بأدبنا القصصى العربى من دائرته الضيقة، ودفعوه فى تيار والحداثة المعاصرة، فكان أبرزهم من أمثال: صنع الله إبراهيم، حليم بركات، زكريا تامر، إميل حبيبى، غسان كنفانى، جبرا إبراهيم جبرا، الطيب صالح، إدوار الخراط، جمال الغيطانى، يوسف القعيد .. إلخ. ظلال واضحة فى قصصهم، كما كان لروايات نجيب محفوظ وقصصه منذ (اللص والكلاب) بصماتها التى لا تمحى على كتاباتهم.

رابعاً: وهكذا، ونتيجة لما ذكرناه، يمكن أن نلمس في النتاج القصصى في العراق، منذ أواخر الستينيات كل السمات الفنية التي برزت في القصص العربي، في الأقطار العربية الختلفة، وأمكن أن نجد في هذا النتاج لذلك العديد من السمات الفنية التي شغلت دارسي ونقاد القصة العربية، المنطلق بعضها من مناهج النقد الجديد المعروفة، خاصة أن الأدب القصصي في العراق منذ منتصف الستينيات، خرج من إمار القصة القصيرة، التي كانت تشكل معظم كتابات القصاصين في العراق، لينفتح على آفاق الرواية الرحبة، بحيث أصبح في تاريخ هذا الأدب منذ سبعينيات هذا القرن عدد لا يستهان به من الروايات، ولم يعد الجيد منها مقصوراً على أعمال رواثية تعد على أطراف الأصابع، كما كان النأن مابقاً.

خامسا: على أن هذا الوعى الفنى، الذى مد آفاق لقاص العراقي إلى مديات فيها الكثير من الغنى والتنوع، أخذ مع أسباب أخرى يبعد بعض القصاصين عن الواقع، وبهذا الشكل الذى أفقد العديد من الأعمال القصصية التي كتبوها، نسقها النابض بالحياة، فبدت لذلك أعمالاً مبهمة لا تتجه إلى أن تقول شيئاً محدداً، ففقدت نتيجة لذلك قراءها، الذين لم يعودوا يجدون فيها ما يشدهم إليها، كما تحولت لدى «البعض» الآخر إلى ضرب من المحاولات الشكلية، التي بدت هي غاية ما يسعى إلى تحقيقها القاص في قصته. فقد تضاءلت لديه أهمية وظائف الأدب القصصي الحقة، وقل شأنها، إزاء ما أخذ يرى أن القصة أو الرواية تسعى إلى إنجازه، وجله لا يتجاوز حدود التقنية الفنية.

ويسرز عبد الخالق الركابى من بين كتاب الرواية فى العراق نموذجًا لما ذكرنا .كانت روايته الأخيرة (سابع أيام الخلق) التى صدرت فى بغداد عام ١٩٩٤ بجسيداً لهذه المحاولات الشكلية التى قاد إليها هذا «الوعى الفنى» الحاد، والمتطرف على نحو من الأنحاء، والتى بدت كما لو كانت هى غاية ما يحققه القاص فى روايته.

رواية (سابع أيام الخلق) محددة طبيعة بنائها الفني بالكامل. لقد أدت قراءات عبدالخالق الركابي الواسعة للروايات العالمية، إلى وعي فني تجسد في إدراك مبكر لأمية التقنية في بناء الرواية، فلم يكن غربياً لذلك أن يكون انجذابه الأول، متجهاً إلى روايات والحداثة؛ التي حرص على الإفادة من تقنياتها. فجاءت روايته الأولى (نافذة بسعة الحلم) عام ١٩٧٨، مذكرة إيانا برواية جيمس جويس (يوليسيز)، حين جعل زمنها نهاراً واحداً مقسماً إلى ثلاثة أقسام هي أقسام الرواية: الصباح، الظهيرة، المساء، وساق أحداثها من خلال تداعيات وارتدادات أو استرجاعات بطلها المصاب في حرب تشرين ١٩٧٣، وهو يرقد في مكان لا يكاد يغادره يطل عبر نافذة على فضاء منسع. وقد كان انشداد عبدالخالق الركابي إلى ماضي العراق، في العهد العثماني منه بخاصة، وحرصه لسبب من الأسباب على الابتعاد عن تناول الواقع حوله، ما جعله يتخذ من تاريخ العراق في هذه الفترة مهاداً لها، بعد أن وفر لها ما يقتضي من مرجعيات تاريخية وتراثية لازمة. فكان أن كتب روايته الثانية: (من يفتح باب الطلسم) المنشورة عام ١٩٨٢. التي أعلن الروائي، أنها فانخة مشروع روائي يتناول تاريخ العراق (١٦)، إلا أنه سرعان ما انصرف عن هذا «المشروع التاريخي» بسبب الحرب العراقية الإيرانية، وبسبب إحساسه بأنه أخفق في أن يحقق في هذه الرواية، ما كان يحرص على أن يوفره لها من «أسلوب شخصى) يميزه عن أي مبدع آخر. فكان أن استشمر بعض مادة هذا والمشروع التاريخي، في كتابة روايته الثالثة (مكابدات عبدالله العاشق) عام ١٩٨٢ التي تعد من أوائل ما عرف في العراق بروايات الحرب وحول المادة الأخرى إلى مشروع روائي آخر، أخذ يتبلور لديه، نتيجة قراءات أكثر تنوعاً وغني وحداثة، ومنها بوجه خاص ، رواية (الصخب والعنف) لفوكنر، ورواية (مائة عام من العزلة) لماركيز، وكتابات عدد من الرواثيين العرب الذين تنبهوا إلى أهمية استلهام التراث وتوظيفه في كتابة رواية نمتلك خصوصيتها العربية، وتميز كاتبها بأساليب شخصية دالة عليه، وهي أساليب شخصية كان الروائي حريصاً على أن يوفرها لأعماله الروائية، لأسباب يعود بعضها إلى هذا

لقد دخل عبد الخالق الركابي عالم الرواية من خلال الشعر، فقد بدأ حياته شاعراً، وكان ديوانه (موت بين البحر والصحراء) الذي صدر عام ١٩٧٦، أول أعماله التي عرف بها في الحياة الأدبية، ثم لم تلبث الرواية أن جذبت اهتماماته دون أن يغادر عالم الشعر تماماً، فقد ظلت بجاربه الشعرية رغم قصر عمرها تلقى بظلالها على نتاجه القصصى، متمثلة بهذه اللغة القصصية المتدفقة طلاوة، وهذه الوصفية الطاغية التي أتقلت على أعماله رغم جماليتها، كما كان لنشأته في مدينة حدودية صغيرة هي (بدرة) أثرها الكبير في مخديد عالمه الروائي ، وثراثه في الوقت نفسه، فقد رفلت رواياته بأجواء الريف، والبساتين المحيطة بهذه المدينة، كما كانت معرفته وخبرته بالعادات والتقاليد السائدة في هذه المناطق الريفية تكشف عن نفسها في كل أعماله الروائية، وهكذا حفلت رواياته بحس عال للطبيعة، فإذا هي تنبض بحياة ندر مثيلها في الروايات العراقية الأخرى، كما حفلت رواياته بتفاصيل حياة الناس في هذه المدن الريفية البعيدة، على نحو لا نجد من يجاريه فيها من كتاب الرواية في العراق. وقد اختزنت ذاكرته الكثير، وقد كان ما اختزنته هذه الذاكرة ثرياً حقًا، مما حرص على ذكره في رواياته، خاصة روايت الأخيرة (سابع أيام الخلق)، التي احتشدت بتفاصيل تدور حول الروائي؛ طفولته في مدينة بدرة القديمة التي لم ينقطع حنينه إليها، أجواء بيته، ذكريات الموت الذي اقترن بطفولته، حزن أمه السرمدي، التي لم تترك الثياب السوداء، موت أخته، إذ يتذكرها وهي تختضر في إيوان الموت، وأبوه النجار يعد لها التابوت في الدار... إلخ. ولقد أدرك عبدالخالق الركابي، منذ وقت مبكر، وهو يدخل عالم الرواية، ما يحتاجه هذا العالم من قراءات، ومرجعيات متعددة، وقد أخذ نفسه لذلك بمنهج تثقيفي واسع ورصين، تمتد أحد أطرافه الى الرواية العالمية فأقبل يقرأ كل ما يقع نخت يديه منها، ويمتد الطرف الآخر إلى ماضي العراق العريق، وتاريخه الحافل بالنكبات الضروس. ويمتد طرفه الثالث إلى ما يتصل بهذا الماضي من تراث شعبي وأدبي وفكري ، وهكذا امتدت مرجعيته التراثية لتشمل نواحي معرفية متعددة، متنوعة، انعكست بشكل واضح على روايته، وبجلت بشكل بارز في

«الوعى الفني» الذي لمسناه لديه منذ وقت مسبكر، ويعسود «البعض» الآخر إلى إحساسه العميق بالموت والفناء الملازم له منذ طفولته، الذي فاقمه لديه في هذه الفترة مرضه. هذا المرض الغريب، الذي داهمه فجأة، وبفعل قدري، وهو يكتب روايته (من يفتح باب الطلسم)، مصيباً إياه بالشلل، الذي ألزمه الفراش وجعله يواجه وجوده صباح مساء على نحو لا يرحم. ولم يكن لديه ما يواجه به الموت المترصد حوله غير فعل الكتابة، التي أصبحت معادلاً لحياته لأنه بها يتحقق وجوده المهدد بالفناء، بل إنها أصبحت وسيلته للخلود الذي يمد بحياته، التي كان الموت يلتهمها. من هنا أصبحت الكتابة هدفاً، وغاية بذاتها، فيكون لذلك نزوعه إلى أن يكتب رواية أو روايات تمتلك شخصيتها الدالة عليه غابة الغايات، لأنه بذلك يؤكم وجوده، ويؤكم استمرار هذا الوجود بالخلود، الذي يحققه عمل روائي متميز، وهكذا أخذ يتبلور لديه هذا المشروع الروائي الآخر، بفعل ما ذكرنا من مؤثراتٍ، فكان أن كتب روايته الرابعة (الراووق) المنشورة عام ١٩٨٦ء التي تتضح فيها ملامح هذا المشروع الروائي الجديد. ويبدو لنا، توضيحاً لما نقول أن عبدالخالق الركابي ، وتحت تأثير إحساسه بإخفاقه في رواية (من يفتح باب الطلسم) وتعاظم إحساسه بالفناء بسبب مرضه الذي ألمحنا إليه، انتبه وهو يعيد قراءة (الصخب والعنف) و(ماثة عام من العزلة) لماركيز إلى إمكان أن يستشمر عالم مدينته (بدرة) الذي خبره جيداً واختزنت ذاكرته دقائقه، بكل ما يحيطه من أجواء، وعادات وتقاليد، ومهاد تاريخي، موغل في أعماق تاريخ العراق، ليخلق له عالمه الخاص، ومدينته الخاصة، وناسه الخاصين، وبهذا الشكل الذي يمكن فيه أن يتابع مشروعه التاريخي الأول، ولكن على نحو جديد، يبرز فيه أسلوبه الشخصي الدال عليه. وهكذا نشأت لديه فكرة خلق وديرة الهشيمة، البلدة التي ستنمو مع تطور العراق، لتكون «مدينة الأسلاف،، والتي تسكنها عشيرة هي عشيرة البواشق، التي ترجع إلى جدها الأكبر المطلق؛ الذي راح ضحية الصراع مع العشمانيين في أواخر القرن السابع عشر، مما جعل اسيرته، مداراً لفخر العشيرة، التي بدأ بتدوينها «السيد نور، وحرص على الحفاظ عليها والإضافة إليها القيمون على فراره بعد

وفاته، مما كون مع مرور الأيام ما عرف بمخطوطة (الراووق) التي حرصت العشيرة والقيمون على فرار «السيد نور»، عليها، لأنها تجسد تاريخهم.

ولا يتسع مجال البحث _ هنا _ لدراسة هذه الرواية، لكننا نرى ضروة أن نبين أن رواية (الراووق) هذه، مهما اختلف الرأى النقدى بشأنها، جاءت لوناً جديداً في الرواية العراقية، إن لم تكن في الرواية العربية، باعتمادها التاريخ مهادا لهاً _ فترة أحداثها تقع بين عامي١٩٠٠ ١٩١٢ يمتد عمقها التاريخي إلى نهايات القرن السابع عشر-واتساع مرجعيتها التراثية التي تتجلى باعتمادها المخطوطة أساساً لبنائها الفني، كثرة اقتباساته في ثنايا الرواية من كتب تراثية معروفة، يشير إليها، إشاعة جو من الأسطورية الميثولوجية، التي توثق من صلتها بالتراث الشعبي، هذا غير مخميلها دلالات رمزية، تعمق وتوضح أبعاد الصراع فيها، وتوفيقه في ذلك، الذي يتضع في جعل القارئ يستنبط بسهولة، أن (ديرة الهشيمة)، ترمز إلى العراق بواقعه المتخلف الذي انتهى إليه في مطلع القرن العشرين في ظل احتلال عشماني قاس دام أربعة قرون، وأن هذه الديرة شأن «العراق» مقبلة على تطور ونهوض نتيجته اشتداد الصراع بين القوى المتصارعة فيها، وانفتاح الحياة فيها، على بوادر حضارية بدأت رياحها تهب عليه، وهكذا يترك الروائي، إذ هو يختم روايته دون أن يحسم الصراع فيها، القارئ يشعر أنه مقبل على قراءة رواية أخرى له، يمكن أن يتابع فيها امتداد هذا الصراع لدى شخصياتها الرئيسة في مرحلة أو فترة تاريخية أخرى، تكون «الديرة» فيها قد نمت وانفتحت على آفاق احضارية، أكثر تطوراً. وهو شعور يزيده لدى القارئ أن الروائي تحرك في روايته من خلال أبطال صغار السن، أقرب إلى الطفولة والصبا من الرجولة، مما يجعلهم مؤهلين للنهوض بأعباء أكبر في تشكيل واقع (ديرتهم) في زمن مقبل، وهي بذلك كله قد كشفت لدى الروائي عن قدرة الصناع الماهر، الذي يعرف أسرار صنعته، ويحسن التخطيط لما يصنع.

وفى الواقع، أن ذلك ما كان يخطط له الروائي، الذي أكدته روايته اللاحقة (عندما يحلق الباشق) الصادرة عام

التي يتابع فيها الصراع ذاته في هذه الديرة التي اتسعت فاصبحت مدينة الأسلاف ، والأبطال أنفسهم وقد كبروا في فترة لاحقة من تاريخ العراق حافلة بالتطورات والأحداث الجسام تقع بين عامي ١٩١٦ - ١٩٢٠ ، وهو العام الذي شهد ثورة (العشرين) التي حملت الإنجليز الذين احتلوه أثناء الحرب العالمية الأولى، احتلالاً عسكرياً مباشراً على التفكير بإنشاء دولته الحديثة. وهكذا جاءت رواية (قبل أن يحلق الباشق) التي انتهت هي الأخرى بما يشعر القارئ بأنه مقبل على قراءة رواية أخرى، تتناول فترة لاحقة من تاريخ العراق، لتكشف بجلاء ما كان يخطط له الروائي، في مشروعه الجديد، وهو كتابة رواية أجيال يرصد من خلالها تاريخ العراق، على هذا النحو الجديد، الذي أشرنا إلى بعض مماته في روايته.

(Y)

على أن رواية (سابع أيام الخلق) الصادرة عام ١٩٩٤، التى شرع في كتابتها كما يذكر في نهايتها ص ٢٢٤ في التسرين الأول؛ ١٩٨٩، وأنهاها في ٢٥ تشرين الشاني المسابقيين الأول؛ ١٩٨٩، وأنهاها في ٢٥ تشرين الشاني لروايتيه السابقيين، والمهيأ ذهنياً لاستقبال عمل روائي ثالث، يتابع فيه الروائي شخصياته الرئيسية في حقبة تاريخية لاحقة، لتشكل به ثلاثية تستحق اسمها. إلا أن هذه الرواية خرجت عن هذا المسار تماماً رغم أنها أقامت هيكلها على ماذة روايتيه السابقتين، وبشكل خاص (مخطوطة الراووق) أحداثها، إن صح وصف ما عرضته بالأحداث، في زمن وبالهدف الذي سعى إلى تحقيقه في ظل هذا الإطار التاريخي، وبالهدف الذي سعى إلى تحقيقه في ظل هذا الإطار الي روايتيه السابقةين (١٧).

والواقع أن هذه الرواية الشالشة التي تفاجئ القارئ بنهجها الجديد، تفاجئه أكثر حين يكتشف من سطورها

الأولى أنها تنهج في نهج غير تقليدي في بنائها الروائي لم يخرج عن الأطر التقليدية في رواياته السابقة، رغم كل محاولات التجديد فيها _ وهو نهج غير تقليدي، لم يسبق له أن وقف عن مثيله في أية رواية قرأها، فهي رواية من نمط خــاص، ذات بناء مــركب، رواية أو روايات داخل رواية ، تقتضي من قارئها جهداً كبيراً لقراءتها، بل إنها تقتضيه أكثر من قراءة، لكي يقف على حقيقة بنائها، وماتهدف إليه، وقد لا تسعفه القراءات المتعددة في ذلك، فهي تفتقد تماماً المركزية الرواثية، ولايكاد القارئ يمسك شيئا من خطوط أحداثها، وبهذا الشكل الذي لا يمكن أن يخلص منها بما يمكن أن نطلق عليه والمتن الحكائي، لها ، إذا استعرنا لغة النقد الجديد ليسهل عليه بالتالي تحديد دميناها الحكائي، فالروائي يزج بقارئه، متعمداً، منذ البداية في دوامة من والمناهات؛ _ والمناهة؛ مفردة يستخدمها الروائي في غير موضع من روايته لوصف مايواجهه القارئ فيها - لا يخرج من متاهة حتى يدخل في أخرى، بل إنه يجد نفسه في بعض الأحيان داخـلاً في أكـشر من مـتـاهة في وقت واحـد، و فالراووق، هذه والمخطوطة، التي حدثنا عنها في روايتيه السابقتين، تبرز في هذه الرواية (متاهة) لا يسهل على القارئ أن ينتهي إلى شئ يحدد طبيعتها، ويطمئن إلى هذا التحديد. رغم كونها محور الرواية الرئيسي، كما يبرز «السيد نور، مدون هذا (الراووق، الأول، متاهة أخرى، في وجوده وغيابه، وتدوينه أو عدم تدوينه له. والمدينة، مدينة الأسلاف، التي كانت في الروايتين السابقتين ديرة أو قرية، ثم نمت فأصبحت ناحية فقضاء - تبعا للتسلسل الإدارى - فمحافظة في زمن الرواية، متاهة هي الأخرى، فهو لايريدها أن تكون مدينة بشر وأسمنت وحجر كما يقول، وإنما يريدها دمدينة أسلاف، أخرى، مدينة الحروف والكلمات، في حين لايجد القارئ في كل الرواية مدينة غير مدينة البشر، التي تنبض في بعض صفحات الرواية بحياة هي أفضل، في تقديرنا، مافي الرواية من صفحات. والمتحف، أحد أماكن الرواية الرئيسية متاهة في أسلوب بنائه، وتوزيع قاعاته، فكم وجد الروائي نفسه، وهو بطل الرواية الرئيسي، الذي يكثر من زيارته، يضيع

في مشاهاته، فلا يعرف طريقه إلى مايقصده من قاعاته، فيستعين بدليل يدله عليها. والرواية بذلك كله، وبغيره الذي سنتحدث عنه، ستكون ولابد متاهة المتاهات التي لابد أن يضيع القارئ في شعابها، فلا يجد لنفسه مخرجاً منها دون دليل هاد، يقوده في النهاية إليه. وصحيح أن الروائي، الراوي الأول، حاول بإفاضات تفصيلية في بعض الأحيان على نحو يجافي الفني، ومن خلال محاورات طويلة مع صديقه الشاعر، الذي يمدو لنا وجهاً آخر للروائي، أن يقدم إيضاحات لتفسير معمار روايته الفني، الذي نهض على نظرية في الرواية، حاول أن يبين أبعادها هي الأخرى، وهي نظرية تعتمد آراء لباختين وبورخس ذكر نصها في روايته، إلا أن ذلك وحده لايكفي القارئ، ففضلاً عن أن ملاحظات الروائي التوضيحية لم تقدم في مستهل الرواية إنما تناثرت هنا وهناك على امتداد صفحاتها، فإن هذا القارئ، حتى ولو كان قارئاً متابعاً للأعمال الروائية، يحتاج إلى معرفة أكيدة دقيقة، لايسعفه الروائي بها، وإنما يقتصر على ذكر أسمائها، بعدد من (المرجعيات التواثية) خاصة الصوفية منها، التي أقام (هندسة) روايته عليها. وهي مرجعيات ثقافية، في أغلب الظن بعيدة عن اهتمامه، وقد تكون عسيرة الفهم عليه حتى لو وقف عليها.

وهكذا يجد القارئ نفسه محاطاً بغابة من التساؤلات التي تثير العديد من الإشكالات لديه، لوتتبعناها في مجرى الرواية لأخذت من البحث صفحات، لايتسع لها مجاله، وهي تساؤلات وإشكالات تعود في واحد من أسبابها الرئيسة إلى أن الروائي يحرص على وخلط الأوراق، دائماً، إثارة الكثير من الالتباسات في ودوامة، فيها الكثير من التشويش والإرباك، كما تعود في سبب آخر، إلى كون قارئ هذه الرواية يقرأ من من روايات، مما يحمله على التأمل منذ الصفحات الأولى فيما يقرأ، وهو تأمل يقوده بالضرورة إلى تساؤل يطرح نفسه عليه بإلحاح كلما مضى في قراءة الرواية، بإحساس متعاظم به، وهو لماذا جاءت هذه الرواية على هذا النحو

الغريب الذي جاءت به؟ وهل وراء مايقرأ من شكل غريب مغاير لما عرف من أنماط الرواية، تقليدية أو غير تقليدية، هدف أعمق مما يشراءي له من ظاهر النص؟ إن الروائي دون شك عارف بما تثيره روايته من تساؤلات وإشكالات، لذلك كان حريصاً، كما ذكرنا فيما سبق، على توضيح طبيعة بنائها، وهي توضيحات سنستعين بها عندما نقف عند هذا البناء، فيما سيلي من البحث، إلا أن القارئ المدقق سرعان مايكتشف أن الروائي عارف بأسرار صنعته، وواع بها تماماً، وأن مايزج بالقارئ فيه من دمتاهات، وددوامات، يتقصدها قصداً، بل إن هدفه من كتابة الرواية هو بالذات هذا الشكل المركب، غير التقليدي، الذي يتجلى في بناتها، وطريقة عرضها التي تثير مثل هذه التساؤلات والإشكالات. ذلك أن طموحه، كما سيعرف هذا القارئ، لو اطلع على ما أدلى به في حوار معه نشر أخيرًا، كان منذ أمد طويل. «الوصول إلى كتابة رواية ذات حبكة تركيبية تتوزع بين حكاية إطارية تنطوى على متن حافل بحكايات متعددة، (١٨). وإنه لذلك كان حريصاً عبر صفحات روايته على توضيح وتفسير إشكالات هذا البناء، والمنطلقات النظرية، التي سعى إلى تحقيقها في روايته. وبذلك يكون واضحاً للقارئ في نهاية المطاف أن الروائي، إنما يحسرص على هدف لايوازيه في تقديره هدف، وهو أن يقدم رواية تختلف في نمطها، وفي أسلوب بنائها، عن كل ماهو مألوف واعتيادي في الروايات المعروفة، على اختلاف أنواعها وتوجهاتها وطبيعتها، وهو بذلك يطمح، ولابد، إلى أن يحقق إنجازاً رواثياً عراقياً كبيراً، بل إنه ليطمح، كما نظن، إلى أن يكون هذا الإنجاز الرواثي، عربياً، بكل المقايس، بل إنه كما نستشف ذلك، مما نعرفه عن الروائي عن قسرب، ليطمح إلى أن يكون ذلك إنجازاً يتجاوز حدود العربية إلى العالمية. إنجاز روائي تكون لذة القارئ متحققة في قراءته وليس فيما يسرده من أحداث، أو مايكشفه من عوالم، ويقدمه من شخصيات، أو مايقصه من وقائع ذات طابع شعبي، أسطوري، غيبي، ومايطرحه من أفكار هنا وهناك، كما تكون لذته متحققة فيما تثيره لديه من مظاهر فنية قد تتصف بالغرابة، والتنافر، لكنها رغم

مظهرها المتنافر، تكشف عن إحكام في البناء، ودقة في الصنع، يلذ للقارئ بسببها أن يعيد قراءة الرواية من جديد. ليكتشف في هذه القراءة الجديدة لها نواحي في الصنعة الفنية الماهرة، مايغريه بإعادة قراءتها تارة أخرى، ليسهم مع مؤلفها في إعادة تشكيلها وبنائها. وهكذا يعيش القارئ، عبر قراءاته المتعددة لها، لذة الفن العميق، الذي يفاجئك في كل قراءة جديدة متأملة، باكتشافات بجملك تعيش أجواء مسربلة بالحلم والتشابك والغموض والتعقيد، فيها مافيها من لذة ومتاع. أترانا نتمادي بعيداً فيما نظن أن الروائي يحلم في أن يحققه في روايته ؟ لانظن ذلك. ولكن حلم الروائي يعلم في ومايمكن أن يثيره عمله في قارئه شئ آخر. وهو مانامل أن نتبين حقيقته فيما يلى من البحث.

(\(\)

ونبين حقيقة ماسعى الروائي إلى أن يحققه في روايته (سابع أيام الخلق) يقتضينا الوقوف عند مرجعياتها الثقافية التي نراها تتسع لتشمل في جانب منها والثقافة المعاصرة، وفي جانب آخر التاريخية، وفي جانب ثالث التراثية،، وهي مرجعيات ثقافية لمسناها في رواياته السبع على قدر متفاوت، تبعاً لطبيعة توجهاتها. وهو اقدره يميل في هذه الرواية بشكل واضح إلى التراثية، التي نسارع فنقول إن الروائي اعتمدها اعتماداً يكاد يكون تاماً، بحيث نكاد تشكل لحمة الرواية وسداها، إذا أردنا أن نستعير تعبيراً تراثياً هو الآخر في وصف مدى اعتماد الروائي على هذه المرجعية في بناتها. وهذه المرجعية في الرواية، لا يسهل حصرها في جانب دون آخر، فهي تمتد لتتجاوز التراث العربي الإسلامي، إلى النراث العراقي القديم، والسابلي منه بوجه خاص ، بل إنها تمتد لتشمل جوانب من التراث العالمي، وهي إذ ترتبط بجوهر الفكر الإسلامي، والصوفي منه بخاصة، تستعين بأدوات هذا التراث، والطرق التي اعتمدتها علومه في تدوينه، ومخقيق صحة نصوصه، بل إن الروائي أجهد نفسه في تعلم نظم حساب الجمل من أجل توظيفه في إحكام بنائها كما تستعين بالتراث الشعبي وحكاياته وسيره، هذا غير احتشاد

الرواية بالكثير الذى يتصل بجوانب أخرى من التراث متنوعة، يتصل بعضها بالعادات والتقاليد، والمأثورات الاجتماعية، ويتصل بعضها الآخر بأساليب الحياة العامة، وطرز البناء التى تشكل بمجموعها أساس القاعدة الاجتماعية للمجتمع ولكى لا يكون حديثنا الذى نسوقه - هنا - حديثاً عاماً لايشخص شيئاً محدداً، وبالتالى لا ينتهى إلى شئ محدد يقودنا إلى نتيجة تتصل بما نريد أن نتبينه فى الرواية، منحاول أن نقف عند دأنماط، هذا التراث الرئيسية التى تمظهرت فى الرواية وحددت بنيتها، وصولاً إلى توضيح هذه البنية، والتى وفهمها التى لا يسهل إدراك طبيعتها المركبة الغربية، والتى نرى أنها تشكل أهم منجز حققته للرواية العراقية، إن لم نقل للرواية العربية المعاصرة، التى تستحق جهد الدرس، وهذه الموقة الطويلة التى نقفها عندها.

وأول أنماط التسرات التي تواجمهنا في الرواية هو ما يتصل بالأدب الشعبي، إذ من الواضح للقارئ أن الرواية في بنائها المركب تعتمد بناء تراثياً شعبياً معروفاً في (ألف ليلة وليلة)، فمن خلال الإطار الحكائي مايسرده الروائي على لسانه في ما أسماه (كتاب الكتب، بأقسامه السبعة، تتفرع عدة حكايات، ونستقل أخرى، في نسيج بنائي متكامل خاص بها، يشكل نصاً مستقلاً يمكن أن يطبع منفرداً، وأعنى به ما أطلق عليه في الرواية اسم (السيرة المطلقية) نسبة إلى «مطلق، جد عشيرة البواشق التي سبقت الإشارة إليها، وهذه السيرة توزعت إلى أربعة أقسام رويت ثلاثة منها على لسان ثلاثة رواة عاصروا أحداثها، كما تروى السير الشعبية مصحوبة بالربابة، ودون قسمها الرابع (السيد نور) المعاصر لأحداثها الذي تكفّل بتدوين بقية أقسامها _ أيضا _ لأنه الوحيد في زمانه الذي يعرف القراءة والكتابة، مما كون نواة مخطوطة (الراووق) الذي أصبح أمر تحقيقه بعد ما أصابه ما أصابه من تشتت وضياع، مدار الرواية. ولا يقتصر تأثر الرواثي ب (ألف ليلة وليلة) على الإطار الحكائي بل نلممه بعبارات وردت في الرواية هنا وهناك، منها ما يجري على لسان (مطلق) وهو يرد على (السيد نور) بالقول الآتي : (وبماذا

يختلف العيد عن غيره من الأيام في أرض الداخل فيها مفقود والخارج مولود؟ وفي صفحة ٥٥ ترد العبارة الآنية : وتركوا أكواخهم ليس فيها ديّار ولا نافخ نارا . وفي (ص ١٣٨) يذكر هبارة دهادم اللفات ومفرق الجماعات وصفا للموت . وفي صفحة ١٥٠ ترد العبارة الآتية : دولكن ما العمل وقد قبل قديما : من لم يتدبر العواقب ما الدهر له بصاحب . وفي صفحة ٢٧١ ترد العبارة الآتية : دوأسقط في يد دنايف فنكس رأسه ساعة من الزمان ، وفي صفحة بد دنايف فنكس رأسه ساعة من الزمان ، وفي صفحة بخرة لم يختم الروائي قصة زواج دجناح وكد أولاد مطلق بنحنانة بقوله : دوكان جناح قد اختلى بعروسه ، فوجدها درة لم تثقب ومهرة لم تركب .

وفضلا عن ذلك يعتمد في أقسام السيرة صيغة الأخبار المعروفة في السير الشعبية: (قال الراوى) عند كل بداية جديدة.

وثانى أنماط التراث التى تواجهنا فى الرواية؛ هو الذى يتمثل بالفكر الصوفى وانجاهاته العرفانية المختلفة، ويتمظهر هذا الفكر فى الرواية فى ثلاثة أمور :

أولها: يتصل بلغته، وتعبيراته ، ومصطلحاته. ونجد ذلك في الرواية بشكل يلفت النظر في مطالع أقسام السيرة الأربعة ، فهذه المطالع التي تمتد إلى صفحات عدة ، كتبت بلغة صوفية خالصة بتعبيراتها ومصطلحاتها ، كما نجدها مبثوثة هنا وهناك في أقسام الرواية الأخرى ، وهي لغة مصطنعة ، ليس من سبب لاستخدامها في الرواية ، في مطالع السيرة أو في ثنايا الرواية ، كما يبدو لنا ، غير رغبة الروائي في إبراز الناحية الصوفية في الرواية لإضفاء طابعها عليها ، صبغها بصبغتها ، دون أن يكون هناك سياق يقتضيها ، أو دواع فنية أو مضمونية خوجه إليها .

وثانيهما: يتضح في اعتماد بعض القضايا التي طرحها الفكر الصوفي، محوراً من محاور الرواية، أو تيمة من تيماتها، ومثال هذه القضايا الصوفية البارزة الذي يمكن أن يوضح ما نقول بجلاء فكرة «الكمال والنقص» كما نجدها في كتابات أبن عربي (ينظر لتوضيحها ماذكره الروائي عنها في حوار صفحة ٥٠ وهذه القيمة المطلقة التي تعطى للحرف في بناء

الرواية وتشكيلها، والتي تقع عين القارئ عليها ابتداء في الصفحة الأولى، والتي تتصدر الرواية حين يقرأ نصاً لابن عربي يقول فيه:

العالم حروف مخطوطة مرقومة فى رق الوجود المنشور ولا تزال الكتابة فيه دائمة أبدأ لا تنتهى (ص٦).

وقوله في مستهل الرواية:

لقد أسدلت الستائر دون مدينة والأسلاف، مدينة البشر والأسمنت والحجر، لأفتح بمداد قلمي آلاف الستائر والنوافسذ على مدينة والأسلاف، الأخرى مدينة الحروف والكلمات، المدينة التي أعاد تشييدها حرفاً حرفاً وكلمة كلمة وسطراً سطراً هؤلاء الرواة الستة ...

كما أنه وزع أسفار اكتاب الكتب، السبعة على حروف كلمة (الرحمن، مما سنوضحه.

وفيضلا عن ذلك ، نرى الروائى يستخدم بعض المصطلحات والمفردات الصوفية استخداماً ينطوى على دلالات رمزية، تفيده في هندسته لهيكل الرواية، وتعميق دلالاتها. وبما يوضح ذلك تسمية حبيبة الروائى بدو رقاء، وهو اسم يرجع بذاكرة القارئ في أصلها العرفاني إلى عينية ابن سينا المعروفة، وبالذات مطلعها الذي يرد فيه هذا الاسم:

هبطت إليك من المحل الأرفع في ورقاء ذات تعزز وتمنع وهي بحسب مصطلحات (ابن عربي) الصوفية تعنى النفس أو اللوح المحفوظ»

(حواره ص٥٢).

وواضح لقارئ الرواية المتعمق مدى ارتباط دلالات هذا الاسم بالدور الكبير الذى تنهض به هذه الشخصية فى تشكيل بنية الرواية، وهو دور يكاد يوازى كما يقول الروائى قى حواره:

دور المؤلف: إذ على يديها يتم حل الكثير من معضلات الرواية، ومنها عثورها على أوراق السيد نور الضائعة، مالكة بذلك الثغرة التي كانت تحول دون إتمام الرواية

ويمكن أن نضيف إلى ذلك دورها فى نهاية الرواية، حين يكتشف الروائى حبها له، فتنير بذلك حياته وتبعث فيها أملاً على انفتاح جديد بعد أن كان شبح الموت يسدل عليه ظلاماً دامساً.

أما الأمر الثالث الذي يتمظهر فيه الفكر الصوفي في الرواية، فهو أهمها على الإطلاق، إذ على أساسه هندس الروائي روايته، وبني بالتالى (هيكلها) الذي يتراءى للقارئ على هذا النحو المركب الغريب.

وقبل الشروع في توضيح هذا الأمر ، وتبين أثره في بنية الرواية،أجد من الضرورى التنبيه إلى أن ما سأذكره هنا يدين إلى هذه الحاورات الخصيصة التي دارت بين طلبة الدكتوراه في كلية الآداب جامعة بغداد للعام الدراسي ٩٥/٩٤ الذي درسنا فيه هذه الرواية، فبفضلهم، وبفضل جهدهم وحماستهم الجارفة، وضعت يدى على جوانب من المعرفة الصوفية الغربية على، ما كنت لأعرفها وأعرف بالتالي أثرها في تخديد بنية الرواية لولاهم.

ومن هنا، فبإن ما ذكروه في الحوار الذي دار في المحاضرات، أو في المقالات النقدية التي كلفتهم بكتابتها عنها تعد من مراجع هذا القسم من البحث الأساسية (١٩).

ولتوضيح ما انتهينا إليه بشأن هذا الأمر، أقول: إن أية محاولات لتلمس العلاقة بين بنية الرواية وتمظهراتها الصوفية ذات الطابع العرفاني، يستلزم بالضرورة الوقوف على المبادئ الرئيسية التي تستند إليها، ونعنى بها نظرية والإنسان الكامل، كما استقرت في الفلسفة الإسلامية/ الصوفية على يد ابن عربي الذي يعده أبو العلا عفيفي المبدع الأول لمذهب وحدة الوجود، ومن ثم عند عبد الكريم الجيلي في كتابه (الإنسان

الكامل فى معرفة الأواخر والأوائل)، اللذين يشير الروائى إلى إفادته منهما فى أكثر من موضع من روايته أو حواره. فالحق _ فى مذهب الوجود _ كما يقول ابن عربى:

يتبجلى في الإنسان في أعلى صور الوجود وأكملها

والإنسان الكامل:

هو علة الوجود والغاية القصوى من الوجود، لأنه بوجوده تحققت الإرادة الإلهية .. ولولا الإنسان لما تخفقت هذه الإرادة ولما عسرف الحق وهو الحافظ للعالم والمبنى على نظامه (٢٠٠).

أى أن قيام العالم إنما يتحقق بوجود الإنسان الكامل، ولايزال العالم محفوظاً مادام هو فيه. (٢١).

أما عند الجيلى فنقرأ: «واعلم أن الإنسان الكامل نسخه الحق تعالى، كما أخبر (ص) حيث قال خلق الله آدم على صورة الرحمن، (٢٢)

وهو علة وجود العالم والحافظ له والقطب الذى تدور عليه أفلاك الوجود. ويبدو واضحاً أن الروائى اعتمد اعتماداً مباشراً على ما جاء فى كتب ابن عربى والجيلى فى تشكيل هيكل روايته. فالروائي فى إطارها الخارجى، الذى أطلق عليه الروائى اسم (كتاب الكتب، تتشكل فى سبعة أسفار، تبعاً لحروف مفردة (الرحمن، مع التنبيه إلى أن (ال، التعريف هنا تدخل فى أصل الكلمة كما يقول المفسرون لوقوعها اسما على الذات الإلهية _ أما لماذا (الرحمن، فالجواب نجده عند الجيلى، حيث يشير إلى أن الحق لما أراد أن يتجلى بصفة الخلق، استعطفته الملائكة أن يفعل مقسمة عليه بأسمائه المخلق، ثم يشير إلى:

أن هذا الاسم تخته جميع الأسماء الإلهية النفسية وهي سبعة: الحياة، والعلم، والقدرة والإرادة والسمع والبصر والكلام. فأحرفه سبعة؛ الألف وهي الحياة، ألا ترى إلى سريان حياة الله

في جميع الأشياء، فكانت قائمة به، وكذا الألف سار بنفسه في جميع الأحرف حتى إن ما ثم حرف إلا والألف موجودة فيه لفظاً وكتابة، فالباء منه ألف مبسوطة والجيم ألف معوجة الطرفين وكذلك البواقي إلخ. فكان حرف الألف مظهر الحياة الرحمانية السارية في الموجودات. واللام مظهر العلم، فمجمل قائمة اللام علمه بنفسه ومحل تعريف علمه بالمخلوقات والراء مظهر القدرة المبرزة من كون العدم إلى ظهور الوجود والحاء مظهر الإرادة ومحلها غيب الغيب ألا ترى إلى حرف الحاء كيف هو من آخير الحلق إلى ما يلي الصدر، والإرادة الإلهية كذلك مجهولة في نفس الله فلا يعلم ولا يدري ماذا يريد فيقضى به، فالإرادة غيب محض، والميم مظهر السمع، ألا تراه شفوياً من ظاهر الفم إذ لا يسمع إلا مايقال؟

وما قيل فهو ظاهر سواء كان القول عظيما لفظيا أو حالياً وأما الألف التي بين الميم والنون، فمظهر البصر وله من الأعداد الواحد، وهو إشارة إلى أن الحق سبحانه لا يرى إلابذاته... وأما النون فهو مظهر لكلامه سبحانه وتعالى قال الله تعالى (ن والقلم وما يسطرون) وكناية عن اللوح المحفوظ، فهو كتاب الله الذي قال فيه (ما فرطنا في الكتاب من شئ) وكتابه كلامه. واعلم أن النون عبارة عن انتقاش صور المخلوقات بأحوالها وأوصافها كما هي عليه جملة واحدة، وذلك الانتقاش هو عبارة عن كلمة الله تعالى لها (كن) فهي تكون على حسب ما جرى به القلم في اللوح الذي هو مظهر لكلمة الحضرة، لأن كل ما صدر من لفظة كن فهو تحت حيطة اللوح المحفوظ فلهذا قلنا إن النون مظهر كلام الله تعالى (٢٣).

ونقلنا هذا النص الطويل بحذف بسيط، ضرورى فيحا نرى، لأنه يشكل أساس بناء (كتاب الكتب) وأسفاره السبعة. والواقع أن قارئ الرواية المتأمل، الذى يعرف دلالة حروف لفظة والرحمن، كما شرحها الجيلى ليعجب من تمكن الروائى من أن يعكس فيحما سرده من أسفاره دلالات هذه الحروف مما يقتضى العديد من الصفحات لعرض ما ذكره فى الأسفار السبعة حرفًا حرفًا للتدليل على هذه الحقيقة، التى الأسفار السبعة حرفًا حرفًا للتدليل على هذه الحقيقة، التى من مرة. ففى هذه الأسفار يحدثنا الروائى عن رحلته فى بناء روايته، التى بدأت الحياة تدب فيها فى سفرها الأول (الألف) الذى هو مظهر سريان الحياة فى الأشياء، لتنتهى عند (حرف النون) الذى هو مظهر الكلام، وبه تكون الرواية قد أخذت النون) الذى هو مظهر الكلام، وبه تكون الرواية قد أخذت مسطورة أمام قارئها، فلم يعد لدى الروائى خالقها ما يقوله، مسطورة أمام قارئها، فلم يعد لدى الروائى خالقها ما يقوله، وبذلك تكون روايته هى كلامه.

أما أقسام الرواية الأخرى، التي تتداخل بين الأسفار، وعددها ستة، فإن الروائي سيشكلها في هيكل الرواية تبعًا لتحولات الذات الإلهية، وأحوال الإنسان الكامل. فالذات الإلهية عند الجيلي، الذي اعتمد الروائي مؤلفه (الإنسان الكامل...) بشكل أساسي في بناء روايته، تخرج من تجردها وبساطتها إلى ذات مدركة عاقلة في ثلاث مراحل: الأولى مرحلة الأحدية والثانية مرحلة الهوية، والثالثة مرحلة الإنية: وبهذه الطريقة التنازلية يصبح الوجود عاقلاً ومعقولاً (٢٤). وفي مقابل هذه المراحل الثلاث التنازلية التي يقطعها «الحق» في طريقة معرفته بنفسه والاتصال بالبشر، ثلاثة دأحوال، يشمر بها الصوفي في وصعوده؛ للاندماج بالذات الإلهية، والفناء فيها، وهي : إشراق الأسماء الإلهية، إشراق الصفات، إشراق الذات. ومن الواضع أن الروائي، استند إلى هذه الانتقالات بين المراحل (نزولاً أو صعودًا) في تشكيل روايته، ولكنه سيعمد إلى إجراء تغيير أساسى، لهدف - نأمل أن ينجلي فيما يلي من البحث _ يخدم هذا التشكيل فيما يختص بتحولات الذات الإلهية، فالحركة ستظهر معكوسة أي

أنها ستتوالى وتصاعدياً : الإنية، الهوية، الأحدية، أى بالانتقال من معرفة الذات الإلهية بنفسها إلى التجرد أو الوجود الحض بالقوة.

(0)

ولكى نقترب من فهم كيفية استخدام الروائى هذه النظرية الصوفية فى تشكيل بنية روايته، سننقل هنا نص ما ورد فى الرواية لتوضيح ذلك، ثم نضيف إليه ما ذكره الروائى فى دحواره، الذى يزيد هذا التوضيح بيانًا. ونقل ذلك، على طوله، لايشكل فى تقديرنا إلا خطوة أولى فى هذا التوضيح، لم نجد عبارات أوجز وأدق منها فى بيانه، الذى يحتاج هو الآخر توضيحًا سنحاوله فى والخطوة الثانية، التى نأمل أن تقربنا من هذا الفهم، ففى السفر السادس (الألف المخذوفة) من دكتاب الكتب، يخبرنا الروائى أن تبلور فكرة طريقة بناء الرواية تم عندما قرأ ذات ليلة ما كتبه ذاكر القيم - خامس الرواة - عن ومخطوطة الراووق، فى الصفحات البيض الرواة - عن ومخطوطة الراووق، فى الصفحات البيض الرواة فى التحوير والأوفست، من كتاب الجيلى، يقول:

منذ تلك الليلة تبلور لدى بناء هذه الرواية. في فيعل مصادفة جاءت تلك الصفحات البيض في موضع احتوى في نصه الأصلى على تلك المراحل الشلات التي تخرج بها الذات من إطلاقها إلى مسرح الوجود، حيث سأتتبع عروج المخلفة إلى مسرح الوجود، حيث سأتتبع عروج المؤلف بدوره نزولاً نحو تلك الشخصيات، ليدرك الطرفان وحدتهما على صفحات هذه الرواية: الطرفان وحدتهما على صفحات هذه الرواية: فيما كان موجوداً في ذهن الروائي بالقوة لفيما أخيلة، صور، أفكار، تعينات للميتحقق في الرواية بالفعل على شكل حروف وكلمات.

ولكى نبدد شيئًا من غموض هذا النص نشير إلى أن الروائى اعتمد فى بناء روايته رواة ستة يأمل أن يكون هو سابعهم. الرواة الأربعة الأول: عبدالله البصير، مدلول اليتيم، عذيب العاشق، السيد نور هم رواة «السيرة المطلقية»، وقد

استقل كل منهم برواية قسمه، أما الراويان الآخران فهما: ذاكر القيم، و «شبيب طاهر الغيات» اللذان يرويان ما أحاط بمخطوطة الراووق التى ضمت السيرة، من أمور أدت إلى تشتتها أوراقا متناثرة، وجعلت أمر تخقيقها صعباً. وقد روى الرواة الثلاثة الأول نصوصهم من السيرة شفاهة، في حين دون الرابع نص ونصوص من سبقوه، أما نصا شديد وذاكر فقد جاءا مكتوبين وما نذكره هنا سيساعدنا على فهم نص آخر ورد قبل النص السابق في الرواية، نرى أنه من المهم ذكره لأنه يوضح بعبارات أكثر تخديدا بنية الرواية أو على خموض النص السابق. يقول الروائي:

فبين النص الشفهى للراوى الأول [يقصد نص عبدالله العاشق] ونص الكتابى الذى مازال فى طور التشكل والنصو [يقصد كتاب الكتب] ستخذ النصوص الأخر مواقعها، فنص وعبدالله البصير، يقود إلى نص ومدلول اليتيم، الذى يقود بدوره إلى نص وعذيب العاشق، فى حين استند أنا فى نصى هذا _ إن استطعت أن أبرهن فى ختام هذه الرواية على جدارتى بأن أغدو سابع الرواة _ إلى نص الراوى السادس وشبيب طاهر الغياث، الذى يستند بدوره إلى نص الراوى الخامس وذاكر القيم، (ص ١٨٤).

وهذا هو الذى قصده بـ ٤عروج شخصياته صعوداً نحو المؤلف، وعروج المؤلف، نزولاً نحو تلك الشخصيات ليدرك الطرفان وحدتهما على صفحات هذه الرواية، الذى ورد فى النص السابق. فنص عبدالله البصير ((الراوى الأول)، يصعد إلى نص دمدلول البتيم، (الراوى الثانى)، وهذا بدوره يصعد إلى نص دعذيب العاشق، (الراوى الثالث) الذى يصعد إلى نص دالسيد نور، (الراوى الرابع)، الذى يصعد بدوره إلى المؤلف (سابع الرواة) في حين سيعرج الراوى (سابع الرواة) نوره (الراوى الخامس) الذى ينزل إلى نص ذاكر القيم (الراوى الخامس) الذى ينزل إلى نص ذاكر القيم (الراوى الخامس) الذى ينزل إلى

الراوى (الرابع) الذى كان قد صعد كما رأينا إلى المؤلف (الراوى السابع). وهكذا، تتلاحم أقسام الرواية التى تضم ما ذكرناه من نصوص، صعوداً ونزولاً، لتكون نسيج الرواية وينيتها الفنية. وقد أفاد الراوى من طريقة «الإسناد» التراثية التي نعتبرها النمط الثالث من المرجعية التراثية بين ما رواه الرواة السبعة فى الرواية، وهو ما يوضحه الروائى فى حواره حين قال:

هناك معراجان متداخلان يتمان صعوداً وهبوطاً، وقد تمكنت من عجسيد عمليتي الصعود والنزول بطريقة (الإسناد) التراثية المعروفة، فالصعود يبدأ بسادس الرواة، فمتن المخطوط يبدأ في عملية الصعود بالصيغة الآتية: (حدثني شبيب طاهر الغياث في ما كتب به إلى قال: وجدت بخط ذاكر القيم عن بعض القيمين على المزار عن السيد نور قال: سمعت عذيب العاشق قال: سمعت مدلول اليتيم قال: سمعت عبدالله البصير قال:). أما متن انخطوط في عملية النزول فيبدأ كما يأتي: (حدثني شبيب طاهر الغياث في ما كتب به إلى قال:)، وهكذا تتكرر هذه الصيغة في مفتتح كل فصل من فصول المتن، حاذفاً كل مرة اسماً من أسماء الرواة في عملية الصعود _ ومضيفاً اسما من أسماء الرواة _ في عملية النزول - ليحقق الطرفان(فناءهما) في سفر النون من الحكاية الإطارية. ولكون رواة عملية الصعود يمثلون الشخصيات الرواثية جاء أسلوبهم في سرد الأحداث (شفهيا)، إذ إنهم يروون على نغمات الرباب (سيرة شعبية) تدور حول (مطلق) بطل الرواية المحورى. في حين إن رواة عملية النزول يمثلون أقنعة للروائي، فجاء أسلوبهم في سرد الأحداث (كستابيسا) (ص/٥٣) (٢٥). (ص/٥٣)

وبمراجعة سلاسل الإسناد التي أشار إليها الروائي في حمديث السابق، التي تعكس هذا الصعدود وهذا النزول، بتفاصيلها التي استهل بها أقسام الرواية الستة غير كتاب الكتب، نلاحظ أن رواة الصعود الشلالة وصولاً إلى رابعهم السيد نور يرتبطون بالإشراقات؛ فجاء القسم الأول (٢٦) منها، الذي يرويه مدلول اليتيم تحت عنوان ﴿إِسْرَاقِ الصَّفَاتِ، والشالث الذي يرويه عبد الله العاشق نخت عنوان وإشراق الأسماء، والثاني الذي يرويه عذيب العاشق مخت عنوان وإشراق الذات، ، وهذه الإشراقات كما ذكرنا ثلاثة وأحوال، يشعر بها الصوفي في صعوده للاندماج بالذات الإلهية، وهي بذلك عبارة عن عروج العبد إلى ربه عن طريق رياضات ومجاهدات عديدة، إلا أنها رياضات ومجاهدات تتصل بالإشراقات التي يكون الفعل فيها أمرًا خارجيًا إشراقيًا، لا دخل للإرادة فيه، فهي غير اختيارية من عند العبد، وإنما هي اصطفاء من الرب، لذلك جاء مارواه هؤلاء الشلاثة ليس بفعل اختيارهم، وإنما عن طريق (الكشف، وهو الكشف كما قلنا لا إرادة لهم فيه، لذلك حددت المقادير مايرووه من السيرة: فاستقل كل راو من هؤلاء الرواة بقسم من السيرة، ما لم يسمح له (الكشف) بتجاوزه، فيكون بمجموعة حلقات للسيرة تتابع فيها الأحداث حتى نهايتها، في قسمها الرابع دالقسم المحظور، الذي يرويه والسيد نور، والذي يقص فيه وقائع ما عرف في تاريخ العشيرة بـ(دكة المدفع) التي قتل فيها بطلها (مطلق) وعدد من أولاده.

ومن الطبيعي أن يكون الراوى الثاني في الوقت الذى يكون فيه راوياً لقسمه، راوياً في الوقت ذاته للقسم الثالث، والثالث راوياً لقسمه وللقسمين السابقين، وهكذا يتبلور موقع «السيد نوره باعتباره رابع الرواة، فهو إذ يكون راوياً للقسم الأخير من السيرة والقسم المحظورة يكون في الوقت ذاته راوياً لكل السيرة، ولأنه الوحيد في زمانه العارف بالكتابة كان أيضا مدونها وواضح من كلامنا أن الروائي في هذا يجرد هذه الإشراقات من محتواها، ودلالاتها الصوفية، ليجعلها المراحل التي تقطعها المنخصيات صعوداً للاتحاد الروائي، فالروائي

باعتباره خالقاً اختار شخوصه دون أن يكون لهم رأى في هذا الاختيار، كما اختار لهم أسماءهم، بما تنطوى عليه هذه الأسماء من دلالات رمزية، كما حدد ومقاديرهم، في المعرفة، والجزء المحدد لهم روايته عن السيرة، إن لم نقل بعبارة أكثر دقة، من الرواية باعتبار أن السيرة جزء من الرواية.

أما عروج الروائي نزولاً نحو الشخصيات، التي تنزل هي الأخرى وصولاً إلى السيد نور، فنلاحظ أنها تختص بمراحل مخولات الذات الإلهية، التي يتجلى فيها الرب في صفحة الوجود نزولًا للاتحاد بالعبد وهي «الإنية، والهوية، والأحدية»، ويجرد الروائي كشأنه مع شخصيات الصعود التي ترتبط بالإشراقات هذه المراحل من دلالاتها الصوفية، لتدل على المراحل التي يقطعها الروائي ـ بوصفه خالصاً للاتحاد بشبيب طاهر الغيبات (الراوي السادس) وذاكم القيم (الراوي الخامس) ومن ثم السيد نور (الراوى الرابع) باعتبارهم مخلوقاته. وهذه التحولات، لأنها صادرة من (الخالق) تتم بفعل وقرار ذاتي، لذلك نرى شبيب طاهر الغياث وذاكر القيم، والسيد نور، يكتبون ما يكتبون سواء أكان قسمًا من السيرة (ما كتبه السيد نور)، أم كان يدور حولها (ما كتبه شبيب وذاكر) باختيارهم، ودون تكليف من أحد، تمامًا كما سيكون ما سيروية الروائي في (كتاب الكتب، الذي يعد مكملاً لما كتبوه، اختيارًا ذاتيًا لم يحمله على القيام به أحد، لأنه خالق الرواية.

وكما ذكرنا في مستهل حديثنا عن هذا المظهر الصوفي، الذي اعتمده في بناء روايته، فإن الروائي أجرى تغييراً مقصوداً في ترتيب مسار تخولات الذات الإلهية في نزولها نحو البشر فجعل ماهو أولها (الأحدية) - الذي يروى فيها «السيد نوره رابع الرواة القسم الرابع من السيرة (القسم المحظور) - آخرها، في حين جعل آخرها (الإنية) - الذي يروى فيه وسادس الرواة، شبيب طاهر الغيات قصة إخفاقه في يروى فيه وسادس الرواق، بعد تشتت أوراقها - في حين احتفظ بقسم الهوية في مكانه حيث هو، وهو القسم الذي يروى فيه وذاكرالقيم، ما يتصل بعدد من قيمي ومزار السيد

نور، الذين حافظوا على المخطوطة، وأذن لبعضهم بالإضافة إليها، وما آل إليه أمرها في نهاية المطاف، أوراقًا متناثرة تتخاطفها الأيدى. وهو في هذا التغيير أراد أن تنتهي جميع أقسام الرواية، عن (السيد نور) باعتباره مدون (المخطوطة) التي جعل الروائي أمر تحقيقها مدار الرواية الرئيسي؛ ذلك أن دالسيد نور، رغم كونه رابع رواة السيرة في السند، لكنه أولهم كونه سابقًا في وجوده وجودهم، بل إنه (النور؛ الذي أنار لهم الدرب، واستمدوا من إشعاعه ومنه عن طريق مباشر أو غير مباشر مارووه، لأنه لم يكن راوياً من رواة السيرة فحسب، بل بطلاً رئيسًا من أبطالها، العارف بأسرارها، وأحد قطبي الصراع فيها الذي جمد الخير، في حين كان «مطلق»، في أول أمره، مجسدًا للشر في هذا الصراع الناشب ينهما. لذلك، كان دالسيد نوره محور (مخطوطة الراووق) الذي أضفى عليها المهابة، والقداسة، لقوة شخصيته، وكراماته، إن لم نقل معجزاته، فأصبح كوخه، الذي دخله ولم نره يخرج منه، احتجاجًا على مطلق، مرارًا يتولى رعايته، ورعاية مخطوطته القيمون من بعده، الذين لا يحق لأحدهم الإضافة إلى المخطوطة إلا بإذن منه وقد نص في القسم الرابع الذي يرويه على أحدهم، في حين كان يطوف على آخرين، في منامهم، ليأذن لهم بذلك.

وليس ذلك فحصب، بل نرى مارواه الروائى فى التاب الكتب، الذى صور فيه معاناته ومكابداته فى سبيل كتابة الرواية، ينتهى هو الآخر إليه، عند أعتاب سفر (النون)، فيبدو الأمر أخيرا، وكأن الروائى يوحد بينه وبين «السيد نوره فيكون هو هو، ويكون نتيجة ذلك فى النهاية الرواية، التى اكتملت أخيرا بعد جهد جهيد استغرق أسفارا ستة، اتخذت لها حروف الرحمن بدلالات معانيها العموفية عناوين لها، فتكون هذه الأسفار بمثابة النهر الكبير الذى رفدته أقسام الرواية الستة الأخرى عبر مسيرته بدفقها، فيكون الروائى بذلك، وبعد جهد (الأسفار الستة) قد أكمل عمله وآن له أن يستريح ليتأمل فيما صنع، وهكذا تأخذ الرواية شكلها الأخير فى القرن السابع (سفر النون) الذى يتركه الروائى

صفحات بيضاء، فكأنه يقول فيه لقرائه لقد قلت كلامى، فيما مضى من أقسام، وخلقت لكم عالمى، وصورت لكم شخصياتى وعبرت لكم عن وجهات نظرى، على نحو ما قلت، فما عليكم الآن إلا أن تؤولوا ما قلت، وتعيدوا نسيج ما بنيت على نحو ما يتراءى لكم، وبذلك يتضح معنى اختيار الروائى لروايته (سابع أيام الخلق) عنواناً لها، فهو اليوم الذى استراح فيه الخالق، ليعيد التأمل فيما خلق فى ستة أيام، وهكذا يكون السفر السابع (النون) هو كلام المؤلف الأخير، الذى تمثله الرواية، فهو لذلك خاتمة السبك الذى تتجمع فيه النصوص وتلتقى الروافد، و إذا رجعنا إلى مرجعية الروائى الصوفية سيكون النص الذى يدخل دار الأبد أى الخلود، وهو النص الذى سيكون خاتمة التعب الذى لازم رحلة الخلق (٢٧).

ولعلنا بما ذكرناه نكون قد وضحنا ما في الرواية من إحكام بناء، رغم ظاهر هذا البناء الذي يبدو للوهلة الأولى متنافراً، وبذلك نكون قد وضحنا معنى ما ذكره الروائي في اكتاب الكتب، عن شكل هذا البناء الذي شبه بالمتحف الذي ينيه في الرواية وبدر فرهود الطارش، أحد شخصياتها الرئيسية، حين قال على لسان صديقه الشاعر: إن الرواية:

ستغدو على شاكلة ذلك المتحف: مزيجًا من الفوضى والتنافر ظاهريًا، في حين هي في باطنها بمنتهى الدقة والنظام(ص ١٣٣).

وهو إحكام بناء استلهم كمما رأينا من كتب المتصوفة، وخاصة كتب ابن عربى، والجبلى. وبذلك، فإن عبدالخالق الركابي لم يكتب رواية صوفية، ولانراه هدف إلى

هوامش:

(١) ينظر في توضيح هذا كتاب عبد المحسن طه بدر القيم تطور الرواية العربية الحديثة في مصور، ١٨٧٠ ــ ١٩٣٨، دار المعارف، القاهرة، طبعات عدة.

(۲) ينظر لتوضيح ذلك كتبابنا الأدب القصصى في العراق منذ الحرب
العالمية الثانية اتجاهاته الفكرية وقيمه الفنية ج ١، ص، ٢٤ وما
بعدها هامش (٧) من ص ٢٤ على وجه الخصوص الذى نشير فيه إلى

ذلك، رغم ما يبدو عليه من حرص على صبغها بصبغتها، لأغراض فنية تزيد من فرادة وتميز روايته، وجل ما فعله أنه اصطنع طريقتهم، واصطلاحاتهم، ولغتهم، وأفاد من بعض آرائهم في معانى الكلام والحروف، والكمال والنقص، ووظفها توظيفاً روائياً. فالأمر في هذه الصوفية باعتبارها إحدى مرجعياته التراثية، التي اعتمدها في كتابة روايته، هو ومرتكزاً لمعمار روايته في نهجها الجديد المبتكر، وليس شيئاً آخر بمت للفكر الصوفي بصلة على الإطلاق، فإن بدا في الرواية شئ من هذا، فهو أمر مقحم مخل بفنيتها، إلا ما كان هدفه توضيح ناحية أو أخرى من نواحي بنائها.

خائمة وتعقيب:

مامضى من البحث، يشكل القسم الأول منه، الذى حرصنا فيه على توضيح معمار رواية (سابع أيام الخلق) سعياً وراء تعريف القارئ بها، وإعانته على قراءتها، أما ماالذى حققة الروائى حقاً، في ظل هذا المعمار المركب مما يبرر هذا الجهد الفنى المضنى الذى بذله الروائى في كتابتها، كما يبرر من ناحية أخرى الجهد المضنى هو الآخر، الذى لابد أن يبذله القارئ في قراءتها، فسيكون موضوع قسم ثان من البحث، لايتسع له الحيز الخصص لهذا البحث في المجلة.

سنحاول أن نستكمل فيه الكثير مما يمكن أن يلمسه قارئ هذا البحث من أوجه قصور أو نقص، نأمل أن يعذرنا القارئ عنها، ولعل أبرزها ما يتصل بإشكال التلقى الذى تطرحه هذه الرواية بشكل حاد.

ربط على جواد الطباهر فى كتبابه محمود أحمد انسبد رائد القيصة الحديثة فى العراق محمد أحمد السبد بكتاب «المدرسة الحديثة» النفين برزوا فى مصر فى هذه الفترة، ولعل من أبرز مظاهر هذا الوعى الفنى لدى هذا القاص الذى يحسن الإشارة إليها أنه وصف روايته القصيرة يمكن اعتبارها أول رواية توفرت لها سمات فنية فى

- (٣) سهيل إدريس، القصة العراقية الحديثة، الآداب العدد ٢ شباط السنة ١٩٥٧ من ٢٤، وجلال خانه عام ١٩٢٧. في المقدمة التي كتبها لها بأنها قصة عراقية موجزة لأنها لا يمكن أن تقرن بالروايات العظيمة المعروفة له مثل رواية البعث لتولستوى التي حرص على تعريف القراء بها في أكثر من مقال ،كما وصف مجموعته القصصية الصادرة عام ١٩٢٧ بالعلائع لأنها في رأيه طلائع لما كان يدعو إليه من قصص قصيرة تتوفر لها مقومات الفن ، كما لم يذكر في وصفها بأنها قصص، بل نص على أنها صور وأحاديث .. إلخ.
- (٤) نشرت مجنونان عام ١٩٣٩، لكن يشير في ختامها إلى أنه أتم كتابتها في ١٣ آذار ١٩٣٦. ينظر عبد الحق فاضل وهذه الرواية كتابنا نشأة القصة وتطورها في العراق ١٩٠٨ - ١٩٣٩.
- (٥) ينظر لتعرف ملاحظاته النقلية كتابنا في الأدب القصصى ونقده مقالة النقد القصصى في العراق في نشأته وتطوره ص/ ٣٠ رما بعدها.
 - (٦) ينظر دراستنا لهما في الأدب القصصى... ج ٢
 - (٧) صور خاطفة من حياتنا الأدبية. جريدة أحبار الساعة العدد ٢٤.
 السنة ٢١ نيسان ١٩٥٣.
- (٨) أولى محاولاته في هذا الاستخدام قصة جيف معطوة عام ١٩٤٨ التي حاول فيها أن يقلد جويس في يوليسيز، ينظر دراستنا لهذه القصة الأدب القصصي ج ٢ ص ١٩٦١ وما بعدها ، وبرز استخدامه على درجة من النفح آكبر في قصص مجموعته نشيد الأرض عام ١٩٥٤.
- (٩) نشر فؤاد التكرلي مجموعته الوحيدة هذه عام ١٩٦٠ وتضم قصصه القصيرة التي كتبها في الخمسينيات، ينظر دراستنا لها في الأدب القصصي ج ٢ ص ٢٨٣ وما بعدها، وقد أعاد نشر هذه الجموعة في طبعتها الأولى.
- (۱۰) مقابلة مع فؤاد التكرلي نشرت بعنوان (مؤلف الوجه الآخر؛ في مجلة
 ۱۴ تعوز العدد ۱۷ السنة ۲، ۳۱ مارس ۱۹۲۰ ص ۹.
- (11) ينظر لمعرفة موقف فؤاد التكرلي من استخدام العامية في حوار القصص، وارتباط تعسكه بهذا الاستخدام بالوعي الفني لديه، بحثنا والعامية في حوار القصص العراقي الحديث؛ المعاد نشره في كتباننا: في الأدب القصصي ونقده ص ٥٨ وما بعدها.
- ۱۲) ينظر تضاصيل ذلك في بحثنا ترجمة القصص في العراق ١٩٠٨ ... ١٩٣٩ وضهرست القصص المنرجمة الملحق به المنشور في الأدب القصصي ونقده ص ١٨٠ وما بعدها.
 - (١٣) الأدب القصصي في العراق، ج ٢ ص ص٣٩٠، ٣٩٠.

- (١٤) المرجع السابق ص ٧٧٥. وقد اطلعنا على ما كتب منها مخطوطاً، فوجدنا أن وعى القاص الفنى كان محقاً إذ لم نجد فيما كتبه من هذه الرواية ما يستحق أن يبذل الجهد فيه لإتعامه.
 - (١٥) المرجع السابق ص ٢٨٦.
- (١٦) ينظر لمعرفة طبيعة هذا المشروع «الروابة تحاور التاريخ». حوار أجراه مع الروائي سامي محمد جريدة الجمهورية العدد ٤٧٥٥، ٩ أيلول ١٩٨٢.
- (۱۷) ذكر الروائى فى نهايتها ص ٣٤٥ أنه بدأ فى كتابتها فى ٣١ تموز ١٩٨٤، وأنهاها فى ٢٠ كاتون الأول ديسمبر ١٩٨٧، وكان قد ذكر فى نهاية روايته السابقة الراووق أنه بدأ فى كتابتها فى ٢٩ نيسان ١٩٨٢، وإنهاها فى ٢٥ كانون الثانى يناير ١٩٨٦.
- (۱۸) هذا الحوار نشر تخت عنوان له دلالته هو: دليل القارئ إلى سابع أيام الحق أجراه: وارد بدر السالم، الأقلام العدد المزدوج ١ ٤ السنة الثانية والثلاثون ١٩٩٧ . وسنشير إلى صفحات النصوص التي نقتبسها منه في صلب البحث.
- (۱۹) أخص بالذكر منهم : يحيى عارف الكبيسى ، وحمزة فاضل يوسف اللذين سأستمين استمانة مباشرة بما كتباه، ونهلة بتيان التي كان لجهدها في كشف دلالة كلمة «الرحمن» وانعكاسه في الرواية ما أنار لنا درباً مظلما، كما كان لحماستها المفرطة وبحثها الدائب، ما أضفى على جو الدرب بهجه وحيويته الدافقة.
 - (۲۰) قصوص الحكم . ص ٣٨
 - (۲۱) نفسه ص. ٥ . ارا
- (٢٢) عبد الكريم الجبلى الإنسان الكامل في معرفة الأواخر والأوائل، ج١٨/٢.
 - (۲۳) ألبير نصرى نادر التصوف الإسلامي ص ۲۲.
 - (٢٤) ينظر كتاب نيولد. أ. نيكلسون: في التصوف الإسلامي وتاريخه.
- (٢٥) وقد كرر الروائى تفريباً القول نفسه فى حديثه عن عجربته الأديبة الذى نشر تحت عنوان والتجريب أسلوباً ودهشة، فى مجلة الآداب (اللبنانية) العدد ٨/٧ السنة ٤٥ آب ١٩٩٧ ص ٣٨ ومابعدها.
- (٢٦) تتبادل مفردات: نص، قسم، فصل في البحث، للدلالة على ماتوزعت إليه الرواية من أقسام أو فصول أو نصوص، بسبب توضيحات المؤلف التي لم تستقر على مفردة منها.
- (۲۷) يقول ابن عربى فى باب ترجمة الوجود: ومادامت الدنيا موجودة فالتمب موجود فى السعد، إلا أنها دار السبك والتخليص، فأنت تدور فى ستة أيام ويوم السابع هو يوم دخولك دار الأبده. رسائل ابن عربى، كتاب التواجم ص ٢١، وأيضا: واشتغل بالحق فى أيام الخلق، وهو ستة أيام، ولو أدركك الجهد فلا تغز، فإن الراحة أمامك فى اليوم السابع، نفسه ص١٧.

تحولات الرواية المغاربية . مداخل مجملة.

عبد الحميد عقار*

١ _ فكرة المغرب العربي والوضع اللغوي:

المغرب العربي فضاء طبيعي وجغرافي واقتصادي وثقافي. إنه واجهة العالم العربي على المحيط الأطلسي والبحر الأبيض المتوسط، وإحدى مناطق العالم حيث نبدو القضايا المحيوسياسية اليوم شديدة التعقيد(۱). وبالرغم من كل التقلبات التي عرفتها مساحته وحدوده بين الجزر والمد على التقلبات التي عرفتها مساحته وحدوده بين الجزر والمد على امتداد تاريخه، فهو يمتد من بنغازي شرقا إلى المحيط الأطلسي غربا، ومن البحر المتوسط شمالا إلى نهر السينغال والصحراء الكبرى جنوبا. ويكون مجموعة سياسية جهوية تتألف رسميا البيا وتونس والجزائر والمغرب وموريتانيا. تتجاوز ساكنته سبعين ليبيا وتونس والجزائر والمغرب وموريتانيا. تتجاوز ساكنته سبعين مليون نسمة، تقيم على امتداد طوله ٢٠٠٠ كم من الشرق إلى الغرب وفي مساحة تقدر بحوالي ستة ملايين كم٢.

* أستاذ الأدب العربي بجامعة الرباط.

لهذا الفضاء عمق تاريخي وحضارى عريق. وقد كان الحضور العربي الإسلامي بعد الفتح عاملا أساسيا في بلورة مكونات هذا الفضاء وتعييز مطامحه ومداه، وتجديد صياغة هذا الفضاء منذ القرن التاسع عشر، وبروز حركات التحرير الوطني مع مطلع القرن التاسع عشر، وبروز حركات التحرير هذا الفضاء، وبالحاجة إلى التنسيق والتضامن من أجل جلاء الاستعمار، وتحقيق الاستقلال، وبناء كيان جهوى حديث يفيد من معطيات الجغرافيا والتاريخ والثقافة. أما بعد الاستقلال، فقد أصبح البعد الاقتصادى وما يقتضيه من سوق متكاملة جهويا، وضرورة المنافسة والانفتاح على الآخر وبخاصة على أوروبا، واتساع الهجرة المغاربية إليها، وما تتطلبه ضرورات النمو من شراكة وتبادل متكافئين، كل ذلك أصبح يمثل العنصر الحاسم في اللحوة إلى تشييد المغرب العربي فضاء للحرية والتبادل والتنسيق والتكامل.

يتضح، إذن، أن الدعوة إلى وحدة الفضاء المغاربي في العصور الحديثة استعادت حيويتها ومشروعيتها بفعل كونها جاءت رد فعل ضد التدخل الأجنبي والسيطرة الاستعمارية، ولأنها واكبت نشوء الحركات الوطنية والسياسية وتطورها مغاربيا منذ مطلع هذا القرن. وقد انبنت هذه الدعوة على وحدة الشعور باستمرار أسباب الالتحام والتأثر المتبادل. ودخلت لذلك في عداد الآمال الحركة للخيال الجمعي للمغاربيين المعاصرين، آمال تبدو دوما مستعصية التحقيق في المستوى الاقتصادي والسياسي الملموس، لكنها تظل مع ذلك

ويحتل الوضع اللغوى مكانة بارزة في تحديد فضاء المغرب العربي. وذلك لأن «اللغة لا تصلح للتواصل، بل تصلح للوجود (۲۰)، ولأنها بالإضافة إلى كونها «أداة تواصل هي أيضا حقل للتعبير يتجاوز الرهان الأساسي فبه التخاطب إلى الهدوية (۲۰). من هذا المنظور، يبدو الوضع اللغدوى الاجتماعي مغاربيا معقدا، إنه فضاء تتحكم فيه وضعية لغوية

- لغة الثقافة، ومجال المكتوب، والمقدس، أي اللغة الرسمية مغاربيا وهي العربية بطبيعة الحال.

- لغة الحياة العائلية والاجتماعية، شفوية والامحرومة، من سلطة الكتابة، وتستمد انتشارها وتداولها من أنها اللغة الأم للجماعات التي يتألف منها المغرب العربي وهي (الدارجة أو الأمازيغية ومغايراتهما).

- لغة أجنبية فرنسية فرضها الاستعمار، وأصبحت بعد الاستقلال مصدراً للامتياز والترقية الاجتماعيين، ومجالا للتوتر واتساع المطالبة بالتعريب، ومقاومة الفرنسة.

هذا الاستقطاب حول ثلاث لغات في المغرب العربي، بما لها من مغايرات وتلوينات، لا يحيل فقط على ثلاثة تعابير لغوية تقع في مستويات مرجعية مختلفة هي: المحلي، والعربي الإسلامي، والغربي، بل:

يحيل أيضا على انطباع الوسط الاجتماعي بثلاثة ضوابط ثقافية مختلفة تمثل بدورها

نداءات أو إحالات على هويات مختلفة. هذه النداءات لا تمثل عوالم منفصلة بقدر ما تشكل عوامل في تكافل مستمر، بحيث يخضع الفرد لجاذبيتها كلها في آن واحد ضمن المجرى العادى لحياته اليومية (3).

إن التعدد اللغوى ظاهرة طبيعية إذ ولايوجد مجتمع يستعمل لغة واحدة. إن المستويات اللغوية متفاوتة في كل مجتمع (٥). لكن المسألة تتعلق قبل كل شئ بالميكانيزمات التي تنتظم هذا التعدد، وبالكيفية الملموسة التي يعاش بها، ففي حالة المغرب العربي يتم ذلك بالتدريج على حساب قوة اللغة العربية الرسمية نفسها، وضدا لها، أحيانا أخرى؛ ذلك أن: والمغرب العربي يتفرنس يوما بعد يوم، والانتقال بين الوضعية اللغوية الثلاثية هو من بين عوامل أخرى يسهم في الوضعية اللغوية الثلاثية هو من بين عوامل أخرى يسهم في «خلق محيط لغوى حركي وغير متجانس، قد ينتج عنه تهجين اللغة أو «تبغيلها»، إذا لم توفر الشروط للمحافظة على نظامها وصفائها» (١٤ لم توفر الشروط للمحافظة على نظامها وصفائها» (١٠).

ضمن هذا الأفق يأخذ الصراع من أجل التعريب أبعادا شتى؛ فهو بحث من أجل إحلال اللغة العربية بعد تمكينها من الكفاية اللازمة محل الفرنسية لتؤدى وظائف هذه الأخيرة بلسان عربى؛ وهو من جانب ثان بحث عن ترسيخ الخطاب الوطنى بصدد الهوية؛ ومكان لتفجير التوترات السياسية والسوسيوثقافية بين الجماعات المتعددة اللسان والمتفاوتة الامتيازات والمكونات. هنا، يتحول الصراع حول التعريب إلى ما يشبه الاستيهام. أليست اللغة هى التى تتيح لنادأن نكونه؟

هذه، بإيجاز، هي بعض الملامح المشكلة لفضاء المغرب العربي: الرغبة الملحة في التضامن والوحدة تُذكيها ذكريات الماضي المشترك، وآمال المستقبل المتاق إليه بتصور وتفكير مشترك أو متقارب على الأقل؛ تنوع في المرجعيات والثقافات واللغات يستوحي تنوعا أعمق يعيشه هذا الفضاء في المستوى الجغرافي والإثني حيث يمتزج فيه ما هو مغاربي بما هو متوسطي بما هو إفريقي أو إسلامي؛ ازدواجية في الإحساس وتفتح في الرأى والتصور حذر وغامض بخاه

الآخر؛ قوة تعركز الدولة الوطنية المقترن من جانب، بغياب إرادة القيام ببعض الإصلاحات التى تمكن من التقليل من المركزية والمخاطرة جزئيا بنفوذ الدولة فى سبيل تحقيق الوحدة على الصعيد الجهوى، ومن جانب ثان باستصرار صراع الطبائع بدل صراع الأفكار عنصرا بارزا فى العلاقة بين قادة الفضاء المغاربي وأنظمته، ومن ثم استمرار إخفاق تجربة التنسيق وبالأحرى التوحيد.

مجمل هذه العناصر هي التي تؤثث المتخيل الجمعي المغاربي بالصور والظلال والخيالات، فتمنحه خصوصية تثري المجال الأوسع لهذا المتخيل المتصل باللغة والثقافة العربيين بوصفه كلاً: المتخيل من حيث هو (بناء للشروخ والنتوءات والاستيهامات العميقة والكامنة في نفس الإنسان.. ويشخص معارك الرغبة والشهوة الحتجزة (٧). وعلى سبيل التمثيل فقط، فالمكان في المغرب العربي له ذاكرة خاصة جدا، فهو تارة قرين الأرض، قـدسي، يتنزل من الإنسان منزلة نفـســه وعرضه، ويستوجب التضحية والفداء؛ وهو تارة أخرى مبعث الرَهبةُ والخوف لأنه مسكون بالأرواح والأشباح والكائنات غير المرئية، ولا يُمتلَك أو يَدْرك عندئذ إلا عبر نسج الحكايات والصور، أو عبر الامتثال للطقوس والشعائر والغيبية، النابعة من ثقافة أخرى قوامها السحر والرقى والتمائم والتعاويد والطلاسم. ومثلما هو الشأن نجاه المكان نجد هناك صورا خصوصية أخرى عن اللغة الأم، وعن المرأة، وعن الأم، وعن الجسد والجنس، والأنواء والطقس، وعن الهـجرة، وعن الحروب والهزائم، وبالخصوص سقوط الأندلس وما تلاها، وعن المخزن. إنها صور تخصّص المتخيل المغاربي بقدر ما تفتح أمامه وأمام من يستلهمه أفق كتابة مغايرة. فكيف يتفاعل النتاج الأدبي مع مكونات هذا الفضاء الحكوم بـ التعدد في إطار الوحمدة والتنافس في إطار التكامل بين أقطار المغرب

٧ _ تطور النتاج الأدبى ووضع الرواية المغاربية:

يتميز النتاج الأدبى المغاربي الحديث بسمات وظواهر عديدة تبرز خصوصيته وفرادته:

فهو أولا نتاج متنوع اللغات والمرجعيات الثقافية. فهناك نتاج شفوى يقال أو يدون بإحدى اللغات الأم، ويحافظ على القرب من الحياة الإنسانية بعيدا عن التصنيفات التحليلية الدقيقة، متوسلا بما يميز الإبداع الشفوي من حرص على التكرار والإيقاع، وما يتسم به توظيف مخزون الذاكرة الجمعية من مبالغات وأمثال وصور وتلميحات؛ وهناك نتاج يكتب باللغة الفرنسية لأسباب تاريخية وسوسيو ثقافية تخص الجزائر ثم المغرب فتونس بدرجة أقل. وتشهد موريتانيا بدورها ظهور أدب ناطق بالفرنسية من نماذجه أعمال يوسف غاي في الرواية والمسرحية، وأعمال موسى ولد ابنو في الروائية(٨٠). أما النتاج الأدبي الأساسي المهيمن فهو باللغة العربية، اللغة العالمة والرسمية مغاربيا. هذا النتاج ما فتئ يتطور ويتحول ويغتني بانيا له مكانته الخاصة في وجدان المغاربي، وفي النسيج الثقافي والفكري المتسم بالتعقيد، لكن بالحيوية والنمو كذلك. وهذا النتاج ذو التعبير العربي ينسج موقعه الخاص في سيرورة الأدب العربي بوصفه كلاً، رافدا من روافده، ووجها متميزا بمتخيله واجتهاداته الخاصة في التأليف والصياغة، واشتغاله النوعي على الفسيفساء اللغوية. لذلك يظل هذا الإنتاج المكتوب بالعربية هو الأكثر تمثلا وتمثيلا لعناصر الفضاء المغاربي وتطلعاته وهواجسه وحميمياته.

وثانية تلك الظواهر أن الإنتاج الأدبى العربى المغاربى فضلا عن مواكبته الإبداعية لتاريخ هذا الفضاء وتحولاته، فهو أدب يجسد ويصدر عن قواسم مشتركة تعتبر ثمرة استلهام الأدباء للسياق السياسي والسوسيوثقافي نفسه (٩)، وثمرة استلهامهم للمتخيل نفسه، وللذاكرة اللغوية المشتركة نفسها، الغنية والمتجذرة في المقدس والدنيوي، والمدون والشفوى منذ قرون. ومن هذه القواسم:

* ارتباط نشأة هذا الأدب في مراحله الأولى قبل الاستقلال ببروز الحركات الوطنية وحركات الإصلاح والتجديد، مما أضفى على الأدب طابعا اجتماعيا وتسجيليا استهدف تخليص اللغة الأدبية من قيود التقليد، وتحرير المضمون من الرتابة، والاهتمام بالتسجيل التخييلي لردود الأفعال نجاه خصائص الحقبة الاستعمارية، خاصة أسئلة الهوية ومقومات الشخصية المغاربية.

* غنى الموروث الشقافي العالِم واستمرار تأثيراته وامتداداته في الذاكرة والوجدان والتربية.

قوة حضور التراث الشعبى، وإعادة استحضاره
 وتوظيفه برؤى متباينة الأشكال والأهداف.

 استمرارية التفاعل والتواصل العميقين مع الحركة الثقافية والأدبية في المشرق العربي.

* تأثيرات المثاقفة والحاجة إلى الانفتاح الإيجابي على الآخر ثقافة ولغة، لكن بأفق نقدى وانتقادى.

وثالثة هذه الظواهر تخص التحولات العميقة التي يعيشها هذا النتاج الأدبى مغاربيا، وبخاصة منه ذو التعبير العربي. إنها تحولات تمس الأشكال والموضوعات والعلاقة بالمتخيل وباللغة.

فحتى السبعينيات من هذا القرن، أولى الأدب المغاربي الحديث، وقد عرف بدايت التحديثية الأولى منذ الاستقلالات، أهمية قصوى للرسالة الاجتماعية، وبشكل خاص لقضايا الثورة والتغيير والالتزام.

وإذا كانت القصيدة والقصة القصيرة قد عرفت انتشارا وأسعا بحكم سهولة النشر في الصحف والمجلات، فكانتا لذلك ذات حضور قوى خلال الستينيات والسبعينيات وذات قدرة على التقاط التبدلات والتوترات الاجتماعية، فإننا نسجل ابتداء من الثمانينيات نموا مهما في الرواية واتساعا واضحا في الإقبال عليها قراءة ونقدا وتدريسا؛ وقد انجهت الرواية مندثذ نحو: تشخيص تمزقات الفرد، واستعادة عالم الطفولة، والانشغال بتأمل الكتابة في ذاتها في حقبة اتسمت بتنامي الشعور بخيبة الأمل أمام انكسار المشاريع الكبرى للتغيير والثورة؛ مثلما انجهت هذه الرواية إجمالا نحو رفض الواقعية المروثة عن القرن التاسع عشر، وتشييد أشكال جديدة مولدة ونجريبية؛ وذلك بعدما ظلت خلال الستينيات والسبعينيات ولبيعينيات الوطنية الاجتماعية من منظور اجتماعي أطروحي أو نقدي إشكالي في الغالب

هكذا، اتجه الأدب المغاربي، إذن، نحو تشييد خصوصيته وبناء منطقه الخاص باستقلال عن باقى الخطابات وبرؤية جديدة للعلاقة بالإيديولوچيا وبالواقع، وبانفتاح كبير على فضاءات الحلم والمدهش والساخر والمجيب واليومى والتراثى، وبالتشخيص الأدبى للتعدد اللغوى والأسلوبى الذي يخترق الفضاء المغاربي، كل ذلك بأفق تجريبى واضح.

وتعتبر الرواية أكثر الأجناس الأدبية بالمغرب العربي قدرة على تشييد هذه الخصوصية، وإبداع تلك الفضاءات، علما بأن إيقاع تكونها وتطورها يتسم بالسرعة وبالتداخل والاختزال في المراحل والانجاهات بسبب عدة عوامل منها:

ا ـ الرواية المغاربية حديثة العهد من حيث النشأة والتكون والتطور قياسا إلى مثيلتها في المشرق العربي، ويعتبر تكونها حصيلة تطورات اجتازتها أشكال تعبيرية شبه روائية مثل القصص التاريخي والسيرة الذاتية، هما بدورهما جاءا استجابة لتحولات النثر الأدبي والتأليفي مغاربيا خلال النصف الأول من القرن العشرين، ابتداء باستيحاء قوالب المقامة والرحلة وتوظيفها في التعبير عن تغير الزمن والقيم وبروز إحساس جديد بهما، مروراً بكتابة الخاطرة والقصة الخرافية والتسجيلية، وصولا إلى إبداع القصة القصيرة والرواية. هذا الموقع للرواية داخل عالم النص كان ثمرة تحولات عاشتها المجتمعات المغاربية غداة الاصطدام المباشر والعنيف بالغرب، وبسبب تنامي الوعي الوطني، وبضعل تأثيرات عمليات وبسبب تنامي الوعي الوطني، وبضعل تأثيرات عمليات «التبرجز» والمثاقفة.

٢ ـ لقد اتبعت الرواية المغاربية فى تطورها النهج نفسه تقريبا، لكن بإيقاع وتوقيت متفاوتين. وهكذا تعتبر الروايات الأولى (١٠٠) بمثابة نمط أصلى، ستحاوره وتتجاوزه روايات أخرى ذات توجه تجريبى حدائى، عرف بدايته الأولى خلال السبعينيات ليصبح نمطا مهيمنا فى العقدين التاليين.

٣ ـ إن أفق الرواية المغاربية ومسار تطورها محكومان بالرغبة الملحة في التجريب والتحديث. فالتجريب، وتكسير خطية السرد وأحادية العسوت والخطاب، كل ذلك يمس اللغة والشكل والمعنى والرؤى على السواء، فيطبعها بالتجديد والتنوع، وبالتوالد والتشدر، وبتلاشى الحدود بين الأجناس

الأدبية والتعبيرية، وبتعدد الرؤى والدلالات المختملة، حيث مخل ومغامرة الكتابة، محل وكتابة المغامرة، هذه الرغبة في التجريب والتحديث بخسد في الواقع أفقا مشتركا لقطاعات معرفية ومجتمعية مغاربية يمثل التقدم والمقلانية والدبموقراطية رهانها الأساسي منذ الستينيات أو قبلها بقليل:

٣ _ تحولات الرواية المغاربية:

ومن أبرز ملامح هذا التطور وتجلياته الخصائص التالية:

أولا: إن نصوص المتن الروائى المدروس (١١) تؤكد،
انطلاقا من الجوانب التى تم تحليلها وتركيب مكوناتها
وخصائصها، أن الخطاب الروائى المغاربى قابل لأن يقرأ
باعتباره سلسلة نصية دينامية متطورة. فهذا الخطاب رغم
حداثة سن تكونه، مسكون بالتحسول، وبالبحث عن
الخصوصية والمغايرة. ثم إن مدارات التحول وإوالياته اتشمل
بنيات الخطاب التخييلية والسردية والتعبيرية والتشخيصية
والجمالية، وفي الخلاصات التالية ما يضيء شمولية هذا

ا _ فحادة التأليف الروائي تخلت عن أن تكون استيحاء لما هو جاد ورصين ومكتمل لكونه يجد أصله في تاريخ الحركة الوطنية، أو في واقع الصراعات الاجتماعية المتناسلة بعد ذلك، أو في علاقة القرى بالمدن وما ينجم عن الانتقال والنزوح من مشاكل، أو في وضع المرأة في ظل قصرية المؤسسات الاجتماعية وعنف تخلفها. عوضًا عن ذلك، الجهت مادة التأليف الروائي لتكون صدى للتحربة الخاصة، ولهموم الذات في أبعادها الشخصية والوجودية، والمساؤلاتها الإحراجية والشكوكية، ورغبتها الخبيئة في الارتياد والكشف. وفي ضوء انطلاق قريحة الشخصية الروائية ومزاجها حيث يتم تشخيص الحقيقة الاجتماعية. وهذا الأم ومزاجها حيث يتم تشخيص الحقيقة الاجتماعية. وهذا الأم أحيانا، والحضور الملحوظ للغة الاستيهام والبوح والمفارقات أصبحت الكتابة أفسها موضوعا أو مادة للتأليف الروائي.

٢ _ والبطل الذي فقد، أو كاد، وضعه الإشكالي
 أمسى موزعا في بحثه ومغامرته بين تيمتي الموت والجنون، أو

بين ازدواج الشخصية وبطولتها المقزمة، وبين استيهامات الطفولة وخيالاتها، ومكونات الذاكرة واخيانات التاريخ، أو خيباته، بين خرافية الواقع وعجائبيته الأسطورية، بين الملحمى المفجع والهزلى الساخر. هذا البطل يحتمى لدى عبد الله العروى بنداء الفكر الحريص على تعقبل كيفية التعبير وقنياته.

وفى كل هذه الصور يحرص الكتاب على إضفاء طابع التخييل حد الغموض والالتباس على بجربة الشعور أو الوجود أو التاريخ التى توجد فى أصل مادة التأليف الروائى؛ وعلى إظهار الشغف المبالغ فيه بالآنية والتغير، وبالقلق والتوحد؛ وعلى انتهاك المحظور والمقدس.

وتتفاعل داخل نصوص المتن المدروس زاويتا نظر يتم من خلالهما الإصغاء والتقاط ذبذبات الذات والواقع وتماملاتهما، توتراتهما وانكساراتهما، شظاياهما ولحمتهما، ما يتداعى منهما وما هو قيد المخاض أو التشكل: زاوية تنظر إليهما من تحت، من خلال المهمش والمنسى والمقصى أو حتى من خلال حالة الرئائة؛ وزاوية تنظر إليهما من فوق، من عالم البنيات والأنساق والسياقات المنظمة المؤسسة، التي لها

" و بتلازم مع هذا التبدل في مستوى القصة ومادة التأليف، عرفت الأشكال الروائية انتقالا سريعا، تطورت في سياقه من واقعية نقدية أو طبيعية رمزية، لتستقر بعد ذلك عند ملامح واقعية جديدة ذات تلوينات متباينة، لكنها تلتقى كلها عند تيار التجريب الحدائي. فالسرد يتسم بالتصدع بانفتاحه اللانهائي، والحدود بين الأجناس الأدبية تقلصت وكادت تمحى، والسرد الترائي يعاد توظيفه بأسلوب خلاق يساهم إلى جانب بقية العوامل الأخرى في تخصيص الخطاب الروائي المناربي، ويستبدل بالشكل القائم على الوحدة، شكلاً ديناميا يجد انسجامه النصى في التوالد والانفتاح والنسبية.

ثانيا: إن تخولات الخطاب الروائى المغاربى ليست دون مآزق، ذلك لأن النزوع التجريبي يصبح أحيانا عائقا أمام التطور وأمام التلقى عندما يصبح الاشتغال على اللغة يساوى التضحية بالقصة أو الحكاية، وبالشخصية، وبالبناء. أليس في

مسلك كهذا تضحية بالقارئ وبالمتلقى؛ أى بمحيط النص نفسه؟ إن مسألة الغموض والالتباس وغياب المعنى أحيانا أو تلاشيه، بجعل من أسئلة التلقى حاضرة بقوة في مجرى السياق الثقافي والتداولي لهذا الخطاب بالمغرب العربي راهنا.

ثالثا: تحولات الخطاب الروائي الناسجة لخصوصيته ومآزقه وحداثته تستمد مشروعيتها وتتغذى من سياق ثقافي وفكرى عام. هذا السياق يتصل بما يميز حركة التأليف في حقول الفلسفة والتاريخ واللسانيات والإيديولوچيا من خصوبة وتفتع وتوجه نقدى، وما يطبع مناهج التفكير فيها من تساؤل وبحث وعقلانية، وما تتسم به الخلاصات والأبنية التي تصوغها من تنسيب وتجذر في الزمان والمكان، بما سيكون في إمكانها أن تلتقي بما هو كوني وإنساني. إن عملية التماثل والاستمداد ذات الصبغة الحوارية بين مختلف هذه الحقول تمثل أحد شروط بخاوز الإبداع الأدبى والفكرى المغارى لذاته ولحدوده اللسانية، وتأكيد قابليته للانخراط في الفضاء الكوني من موقع مغاير.

وابعا: وختاما، وفي ضوء هذه الاستخلاصات، نتساءل: ألا يوجد السرد الروائي المغاربي، إذن، انطلاقا من هذا الوضع بصدد إنجاز نقلة جديدة يحقق فيها انزياحا ما عن عوالم الحكي السندبادي ذات البنية اللاثرية التي لا تتقدم إلا على أساس تكرارها لذاتها، واقترابا من عوالم السرد الدونكيشوطي في ذهابها إلى نقطة اللاعودة، وانخراطها في العالم بالرغم من كونه أوسع حجما من وعي البطل؟ ألا العالم بالرغم من كونه أوسع حجما من وعي البطل؟ ألا المؤلف والكتابة تخييليا، وتلوين المركزية اللغوية بالتشخيص المؤلف والكتابة تخييليا، وتلوين المركزية اللغوية بالتشخيص الإبداعي للغة التداول اليومي وللمرددات الشعبية، والتفكير في الرواية بوصفها رواية مضادة، ألا يمثل ذلك إرهاصاً بهذا التحول ومسيرا في انجاه ذلك الأفق؟

نكتفى الآن بإثارة هذه التسماؤلات، بما أن مدار الإجابة عنها يتعلق بمنحى آخر في التحليل وبانجاه آخر في

هوامش:

١ - إن التعقيد الذي يميز القضايا الجيوسياسية مغاربيا، وبالرغم من آثار، السلبية على الاستقرار أو على التنمية المتكافئة، يعتبر عنوان دينامية سياسية وثقافية ومجتمعية لايمكن إنكار أهميتها، فمضمون هذا التعقيد والعوامل التي تنتجه كلاهما يتسم بالتناقض ويوسع دائرة الصراع والمطالبة بإحداث التغييرات الضرورية، مثلما يعيد النظر في أسس تدبير الشؤون الداخلية للمغاربة، وفي تنظيم علاقاتهم بالجال وبالتراث وبالذات وبالآخر. فاتساع حركة المطالبة بالديموقراطية وحقوق الإنسانء وتنامى الحركات السياسية ذات الأساس الديني الأصولي؛ واستمرار نمو الهجرة المغاربية نحو أوروبا، مع ما نتج عن ذلك من ردود أفعال متناقضة في أوروبا والبلدان المغاربية على السواء؛ من مؤشراتها تصاعد نزعات العداء للأجنبي، والعنف، وإعادة طرح قضايا الهوية بحدة أحيانا في سياق تتامى التوترات الثقافية التي تغذيها النزوعات الإثنية، والتعارض بين التقليد ونزوعات الامتثال للنموذج والحداثة، ونداءات الترشيد والعقلنة وضرورة إقامة شراكة حقيقية أساسها التماون والتبادل أفقيا وعمودياء والتنافس الخفى والقوى بين أمريكا وأوروبا حول الحضور الممكن لهما في الفضاء المفاربي؛ ودور الجسر الذي يضطلع به المقرب العربي بحكم الجغرافيا بين إفريقيا أو جزء هام منها علمي الأقل، وأوروبا: هذه العوامل والمتناقضات وغبرها، ليست سلبا مطلقاً، بندر ما هي تعبير ملتبس عن دينامية سياسية ومجتمعية رهاناتها متناقضة

وغامضة؛ ومن هنا يأتي طابع التعقيد المشار إليه.

- ٢ _ جاك بيرك، نقلا عن جلبير جرانجيوم، اللغة والسلطة والمجتمع في المغرب
 العربي، ترجمة محمد أسليم، الفارايي للنشر، مكتاس ١٩٩٥.
 - ٣ _ جلبير جرانجيوم،م.س، ص ٣.
 - ٤ _ ج. جرانجيوم، م.س اص ٨٩ .
- عبد الله العروى، ثقافت فى ضوء التاريخ، دار التنوير للطباعة والنشر،
 المركز الثقافى العربى، ١٩٨٣، ص ص ٢١٠ ـ ٢١١.
- ٦ عبد القادر الفاسى الفهرى، ملكة اللغة العربية ونموها فى وضع الازدواج والتمدد، ضمن كتاب: قضايا استعمال اللغة العربية فى المغرب، مطبوعات أكاديمية، المملكة المغربية، سلسلة الندوات، الرباط، نوفمسر ١٩٩٣، ص٧٢.
- ٧ ـ جمال الدين بن الشيخ، دراسة المتخيل العربى: المنهج وأسئلة النقد، حوار أنجزه محمد برادة مع جمال الدين بن الشيخ، مجلة المشروع، ع٠١،
 ١٩٨٨.
- ٨ ـ مؤلف جماعى، موريتانيا: الثقافة والدولة والمجمع، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ١٩٩٥، ص ٢٠٢٠.
- Akkar, M. Berrada in:
- L'Etat du Maghreb, sous la direction de Camille et Yves La Coste, Paris: Ed. La découverte, 1991,p.304.

١٠ - نقصد بالروايات الأولى الأعمال السردية الطويلة النفس، والبعيدة عن محاكاة تقاليد السرد العربي القديم من قبيل الرحلات والمقامات، والبعيدة كذلك عن ميشاق السيرة الذاتية. وهي كذلك الأعمال السردية التي تستجه في بنائها لمكونات الشكل الكلاسيكي للرواية الأوروبية، خلافا لما سبقها من نصوص قصصية طويلة، لكنها لا تمتلك بالوضوح الكافي مقايس الشكل الروائي. والروايات المفاربية الأولى الناضجة هي على التوالى: زمن الضحايا (١٩٥٦) لحمد العروسي المطوى بالنسبة إلى تونس، دفعا الماضي (١٩٦٦) لعبد الكريم غلاب بالنسبة إلى المغرب، ويح الجنوب (١٩٧١) لعبد الحميد بن هدوقة بالنسبة إلى الجزائر، الأسعاء المعفيرة (١٩٧١) لأحمد ولد عبد القادر بالنسبة إلى موربتانيا، حقول المعفورة (١٩٨١) لأحمد إبراهيم الفقية بالنسبة إلى ليبيا.

(١١) ملحق:

المتن الروائي المدروس:

واسيني الأعرج، نوار اللوز، تغريبة صالح بن عامر الزوفري، دار الحداثة، بيروت، ١٩٨٣.

ما تبقى من سيرة غضر حمروض، دار الجرس، دمنتى، ١٩٨٩. محمد برادة، لعبة النسيان، دار الأمان، الرباط، ط١، ١٩٨٧. عبد الحميد بن هدوقة، الجازية والدواويش، المؤسسة الوضية للكتاب، الجائر ١٩٨٣.

صلاح الدين بوجاه، الاعترافات والأسرار، سراس للنشر، تونس ١٩٨٥. التقير والقيامة، سراس للنشر، تونس ١٩٨٥.

جيلالى خلاص، حمائم الشفق، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1947 .

عبد القادر الشاوى، **دليل العنفوان**، الفنك، الدار البيضاء، ۱۹۸۹. الميلودى شخصوم، عين الفوس، دار الأمان، الرباط، ۱۹۸۸.

المبودي معدوم، عن اسرس، عاربه عام المنطقة العامة للتوزيع والإعلان، أحمد إبراهيم الفقيه، حقول الرماد، المنشأة العامة للتوزيع والإعلان، طرابلس، لبيا، ١٩٨٥.

هشام القروى، ن، ديميتير، تونس،١٩٨٣.

أعمدة المجتون السبعة، الدار العربية للكتاب، تونس، ليبيا، ١٩٨٥. محمود المسعدي، حدث أبو هريرة قبال، الدار التونسية للنشر،

تونس، ١٩٧٣. مصطفى المدايني، الرحيل إلى الزمن الدامي، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، ١٩٨١.

عروسية النالوتي، مواتيج، سراس، تونس،١٩٨٥.

محمد الهرادى، أحلام بقرة، دار الخطابي للتشر، الدار البيضاء، ١٩٨٨. الطاهر وطار، اللاز، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط٢،

عرس بقل، دار ابن رشد، بیروت، ۱۹۷۸ ، وروایات الهلال، عدد ٤٤١ ، القاهرة، مارس، ۱۹۸۸ . أحمد ولد عبد القادر، الأسماء المتغیرة، دار الباحث، بیروت، ۱۹۸۱ .





فى إشكالية الهوية المزدوجة الادب المغاربي المكتوب بالفرنسية نموذجاً(١)



تلميذان يلتقيان: لدراسة برجسون وديكارت، ولنسيان الشيخ بن باديس والشعراء الجزائريين الذين ليست لهم لغة.

مالك حداد(٢)

إن المطلب الأكثر استعجالا عند جماعة أخذت بزمام أمرها هو حقا تخرير لغتها واستعادتها (...) وحدها هذه اللهة تسمح للمستعمر أن يعيد الوصل إلى زمانه المتقطع، وأن يكتشف من جديد استمراريته المفقودة واستمرارية تاريخه.

ألبير ميمي (٣)

أن يغير كاتب لغته معناه: أن يكتب رسالة حب مستعينا بالقاموس.

إ.م شيرون(٤)

غير أن حدود الازدواجية اللغوية - كما يمكننا رصدها في بلدان المغرب - تأخذ في الظهور ما إن يعتور عبارات التعايش بين لغتين نوع من التدهور بفعل ميل واحدة إلى التضييق على الأخرى أو إلى إقحامها في صراع هيمنة ونفوذ لا تكافؤ فيه بين القوى والوسائل. ومن هذا الباب يمكن

في مختلف حقول المعرفة، يعلم الباحثون بالتجربة

فوائد الازدواجية اللغوية من حيث هي أداة مقاربة لثقافتين

مختلفتين من حيث الأصل والهوية. إن هذه الأداة تتبح لهم

فعلا أن يضعوا منظومة تقافية في مرآة منظومة أخرى والتسيب، وبالتالي إغناء الواحدة بالأخرى. ومن هنا، مبدئيا،

يكون المتمكن من لغتين قادرا على تلمس الشمولية في

تكامل الثقافات واستعدادها لاكتساب مهارات التواصل

والتبادل، وذلك بحكم تموقعه في خطوط الوصل بين

ثقافتين: واحدة هي له بالأصل والانتماء، والثانية بالاستعارة

* كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس، الرباط.

التدليل على ذلك بالفرنكوفونية بوصفها سياسة لغوية ثقافية ومؤسسة رسمية (٥٠).

كما أن هناك حدودا أخرى لتلك الازدواجية يجوز تأكيدها في مجال لقافة الإبداع الأدبى تخصيصا. ذلك لأنه إذا كانت ثقافة البحث في العلوم الإنسانية أو الطبيعية تتطلب لغتين فأكثر، فإن الأمر ليس كذلك في شتى فنون الإبداع من شعر ورواية ومسرح وسينما، حيث تكون السيادة كلها للغة الواحدة بوصفها نظام استيعاب وتمثل، ونمط مخقيق وإنجاز. وهكذا، فإن كل أدب إنما ينتمي إلى لغته وتاريخها، سواء كانت هذه اللغة أصلية أو مقتبسة. ومن هنا تصح إعادة النظر نقديا في تسميات من صنف الأدب المغاربي، أو العربي، المكتوب بالفرنسية أو الإنجليزية، على سبيل المثال.

إن فرضيتنا في هذا البحث التحليلي الإظهاري هي أن الأدب المغاربي المكتوب بالفرنسية يحمل اسما مشكلا ينم ضمنا عند واضعيه عن سلوك إقصائي بين. وهذا الاسم، على أية حال، كما يبدو لنا صوريا، ليس أقل وقعا من شئ يكون أدبا فرنسيا مكتوبا بالعربية. ومن جهة أخرى ملازمة، إن ذلك الأدب لا يمكنه، موضوعيا، أن يقوم إلا كفصل في التاريخ المعاصر للغة _ الموطن (بتعبير ميشلي) التي كتب وطبع فيها؛ أي تاريخ الفرنسية من حيث هوحقل ذهني ونفسي _ لساني، كما سيأتي بيانه.

من هذا المنطلق، لنا أن نقول إنه يجوز لكتابنا بالفرنسية أن ينالوا حقا لايمكن لأى مؤرخ ثقة للأدب الفرنسي أن يرفضه لهم، أى حق المواطنة الأدبية الفرنسية، كالذى تمتع به كتاب جزائريو المولد، أمشال ج. رووا وأ. كامو، وإروالميس، وكتاب آخرين من والأرجل السودة أقل شهرة أو منسيين من صنف : ج. سيناك، وك. بن عدى، وأ. بنسوسان، وم. سكاليسى، ول. برتراند، وم. ريفل وغيرهم ولا يصح في شي القول، في هذا الباب، بخصوصية ما للفرنسية المفاريية بوصفها وغيمة حرب، حسب تعبير لامعقول لكاتب ياسين، كما لا يصح في شي التعلق بالظن أنه داخل لغة متبناة يمكننا الخلق أو اختراع لغة أخرى بدعوى مجيئنا إليها من أصقاع وآفاق وراء البحر. فأية مواساة غير مجدية أن

نقسول مع كساتب ياسين: «إن وضع (الكاتب الجسزائرى بالفرنسية) بين خطوط نار يرغمه على الاختراع والارتجال والإبداع (⁽⁷⁾) وكما يعلم جيدا المبدعون فى قرارة أنفسهم ومداركهم، وكما لا ينفك اللسانيون يبرهنون عليه، فإن اللغة، كل لفة، هي عالم فى ذاته، يعطى للخطاب قواعده ونواظمه، وللكتابة أرضية انغراسها واستغالها، وللرؤيا أفق نبضها وتحركها، مع أن هذا العالم من طبعه أن يسترجع دوما كل الحيويات والإنجازات القولية التى يتيحها، ولو كانت لمبدعين عصاة متمردين كرامبو وبودلير وسيلين وآرتو، أو كانت ليارات كالسريالية أو الكربيول، إلخ. وبالتالى، فإن كالغة، بصورة مجازية، مثل الثعبان الذى يعض ذنبه، يبدل جلده، ولكنه يبقى مع ذلك زاحفا منصهرا فى جنسه وطبيعته:

حتى قبل يقظة وعينا الأولى، [كما يكتب لوى يمسليف]، تكون الكلمات قد رنت من حولنا، مستعدة لأن تلف البذور الهشة البكر لفكرنا، وأن تبعنا من دون كلل طوال حياتنا، منذ انشغالاتنا البومية المتواضعة حتى لحظاتنا الأكثر سموا وحميمية، لحظاتنا التي تستمد منها حياة سائر الأيام قوة وحرارة، بفضل الذكريات المجسدة في اللهنة(٧).

وعليه، فإن القول أو الاستمرار في القول بفكرة أن اللغة في مجال الخلق الأدبى وحتى الفكرى وسيلة تعبير ليس غير، ماهو سوى قول لا أصل له في الحقيقة. وإلا فكيف نفسر أن كتابنا بالفرنسية لا يشعرون باستقامة وعائهم النفسى واللغوى، ولا يتنفسون ولا يعيشون الإبداع إلا داخل لغة واحدة مفردة من دون أن يقدروا على إبدالها بلغة أخرى، كالتى يفترض أنها لغتهم الأم أو لغتهم القومية مثلا؟

إن اللغة، ليست مجرد مرافق، بل هى خيط عميق الحبك فى نسيج الفكر: إنها للفرد كنز الذاكرة ووعى يقظ متوارثان ابنا عن أب(٨).

فى باب رصد ازدواجية الهوية فى الأدب المضاربي المكتوب بالفرنسية، حسبنا أن نشير إلى بعض وجوهها من

خلال نصوص شاهدة ومواقف كثيرة. فعند غالبية رواد هذا الأدب، نلحظ علامات شعور بالمأساة بادية على علاقتهم باللسان الفرنسى، بحيث كانوا يعبرون عنه بعبارات مؤثرة مفضة. إنهم أولئك الذين عايشوا، ما بين ١٩٤٥ و ١٩٦١، الاستعمار على أنه صنف من «باثولوجيا التاريخ»، حسب تعبير قوى لمالك حداد، وعانوا من الازدواجية اللغوية الاستعمارية باعتبارها «دراما لسانية»، حسب نعت ألبير ميمى؛ كما أن كتابا آخرين، كأحمد الصفريوى وجان عمروش وكاتب ياسين وإدريس الشرايي، قد عبروا بأشكال متفاوتة الكثافة عن صدمة الهوية أو العوق الوجودى بما هى نتاج لحالة الاستلاب اللغوى التى تحرمهم من إمكان الكتابة والقول في لغتهم التاريخية الوطنية.

إنها حالة انحباس وحرمان ذات بعد نموذجي. فهذا مالك حداد يعبر عنها قائلا: «اللغة الفرنسية هي منفاي»؛ وهذا إدريس الشرايبي يسجلها بكلمات بليغة نابضة:

منذ عشر سنوات ودماغى العربى المفكر بالعربية يطحن مفاهيم أوروبية على نحو بالغ العبث، بحيث يحولها إلى مرارة، فتعتل بها. وإن بقى مستمرا فليس بفضل قاعدة التكيف، بل لأنه، من كثر ما طحن على ذلك النحو، حمل فرق ما يطيق من السجايا المتوالدة ـ التى هى وحدها المتكيفة مع العالم الغربى.

ويكتب أيضا في جملة مؤثرة : «إن أرواحنا تنزف دما في فرنساه (٩).

إن كتابا من الجيل نفسه، كمحمد ديب ومولود المعمرى، قد عبروا عن مثل تلك الشهادات في وقت أو آخر من مسيرتهم، إلا أنهم ما لبثوا أن أهملوها أو أقبروها حتى يعيشوا في طمأنينة مع أنفسهم، بالسكون، على أى نحو كان، إلى لغتهم المتبناة، وبإنشاء إواليات تعويضية مهمتها الإعراض عن المشكل اللغوى والتخلص منه بأهون ثمن. وهكذا رأى م. المعمرى أن الفرنسية هي «وسيلة للتغور الذاتي عن طريق حركة الترحال»، واعتقد ك. ياسين أن الفرنسية عن طريق حركة الترحال»، واعتقد ك. ياسين أن الفرنسية

وغنيمة حرب، ويمكن للكاتب المغاربي أن يسخرها ضد اللغة الفر نسية، حتى يعنفها ويمخضها من الداخل وحتى يستمد منها والأسلحة الطويلة المدى لتحرره، هذا مع العلم أن هذا السعى عرف به الشاعر فرلين الداعي إلى ولى عنق البلاغة، الفرنسية، حسب تعبيره، ناهيك عما فعله بهذه اللغة الدائيون والسورياليون، وغيرهم. وظن ياسين أيضا أن الثنائية عربية _ فرنسية يمكن أن نجد حلها (أو لنقل انحلالها) في التمييز القديم بين المضمون والشكل، الذي نعلم خطأه في أعين المبدعين والنقاد الجادين على السواء:

إن معظم ذكرياتي وإحساساتي وأحلامي ومناجاتي الداخلية، تتعلق ببلادي. فمن الطبيعي أن أشعر بها في صيغتها الأولى - أي لغتي -الأم، العربية [هكذا] لكني لاأقدر على إنشائها والتعبير عنها إلا بالفرنسية (١٠).

وتهب باحثة فرنسية، هي جاكلين أرنو، لنجدة هذه الأقوال، فتكتب:

قد يحسن التذكير هنا أن كتابا مشهورين، في أرمنة وبلدان أخرى، وجدوا أداة فن أصيل في لغة لم تكن لغتهم الأم: فهذا يونسكو يكتب بالفرنسية، وهذا جويس يختار الكتابة بالإنجليزية، وهذا كافكا، كحالة قصوى، الذى كان بإمكانه أن يكتب باليديش، لغة جاليته الأصلية (...) أو بالتشيكية، لغة البلاد التي استوطنتها أسرته، إلا أد مارس لغة ألمانية غرية (١١١).

ولا ندرى كسيف غسرب عن ذهن السيدة أرنو أن تذكيرها في هذا المقام ليس مقنعا البتة، نظرا لأن مقارنتها، القاصرة تاريخيا، لاتقيس الفوارق الموجودة بين العربية والفرنسية، التي هي أكبر حجما وعمقا من الفوارق بين اللغات الأوروبية المذكورة. وعلاوة على هذا، لا أحد من الكتاب المشار إليهم ينتمي، حسب علمنا، إلى تاريخ أدب لغته ـ الأم أو لغة بلده الأصلى، بل ينتمي إلى تاريخ أدب لغته المتبناة، وهذا هو أيضا حال كتاب آخرين، كهنرى ميشو اللهجيكي أو جوزيف كيسل الروسي أو جوليان جرين اللهجين

الأمريكي أو صامويل بيكت الأيرلندى.. إلخ. فهل يحق سحب هذه الخاتمة بالتماثل على كتابنا بالفرنسية؟

في سياق مجاوزة مثل تلك الحيل والمخارج الضيقة؛ تنصب شهادات وجوه من الرهيل الأول، منها مالك حداد النزيه اليقظ دوما، الذي يعلم أن الحخارج من ذلك الصنف لاتصلح لشئ عند المنتفعين بالفرنسية، ولا حتى في أعين مالكيها الشرعيين: وفكم مرة، قيل لي : إنك الرضيع الذي يضرب مرضعته، (١٢). ومن تلك الوجوه أيضا امرأتان بخزائريتان كانتا تعبران من خلال إنتاجهما ومواقفهما عن نزوع إلى العربية ورغبة أكيدة، لكنها معاقة، في الكتابة بها. ويتعلق الأمر بجعيلة دبيش وخصوصا أسية جبار الأكثر شهرة وإنتاجا من الأولى، وهما معا حملتا للغة الضاد وآدابها حبا عميقا صادقا، حتى إن جبار لم تتردد في تسجيل مساندتها لسياسة التعريب المعتمدة من طرف حكومة بلادها منذ فجر الاستقلال (١٣).

على صعيد آخر، متعلق باللهجات الأمازينية، لنا أن نذكر أسماء جان عمروش وأخسته مارچسوريت طلساوس و م.المعمري وم. فرعون وك. ياسين في سجل العاملين على جمع وترجمة (لكن دوما إلى الفرنسية) أغاني وأشعار وحكايات وقبايلية، معظمها لجهولين وبعضها لمدعين مرتبطين أساسا بالأدب الشفوى (السي محمد _ أو _ امحند، تصديت ياسين ..) ، غير أن هذه الجهود، المشكورة على أية حال، ظلت ظرفية ومتقطعة، ولم تعرف متابعة حقيقية على يد الخلف، حتى في المغرب حيث الأمازيغية بلهجاتها الثلاث تبدو أكبر حجما وتنوعا. فهل لأن الباحثين يستنفدون بسرعة التراث الشفوى بشتى فروعه؟ أو لأن ذلك بسبب الانزياحات السياسية التي يتبحها هذا التراث عند جماعات مستعدة لشحنه إيديولوچيا بما لا طاقة له به؟ أم أن علة ذلك تكمن في المقاومة العربية _ الإسلامية لما يظهر أنه يهدد، بالبعثرة والتصدع، وحدة ثقافية تعانى هي نفسها من تبعات الهيمنات الأجنبية؟ مهما كانت الإجابة، فإن ما يجدر تسجيله هو أن لا أحد من بين أوائك الكتاب حاول يوما أن يترجم تعلقه العاطفي بلغته الأم إلى نتاج إبداعي في هذه (اللغة) ذاتها، كما لو أن هذا الفعل يصطدم بصعوبات

موضوعية قاهرة، أو كما لو أنه يهدد المفكر فيه بالانغماس في إقليمية مغالية مفرطة.

والآن ماذا عن وضع الأدب المغاربي المكتوب بالفرنسية خلال العقدين الأخيرين؟

عن جيل الخلف، جيل السبعينيات فما بعدها، تسجل ج. أرنو بنوع من السطحية وحتى الازدراء المقنع للغة العربية:

فى انتظار أن تنضج اللغة الوطنية وأن تندمج فيها اللهجات الأم - أو تتكون هذه الأخيرة على حدة - يستمر الكتّاب في الكتابة بالفرنسية (١٤٠).

ليس في مقدورنا ولا من اختصاصنا أن نخضع نصوص هؤلاء الكتّاب لتحليلات أسلوبية أو (شكلانية)، مع أن المتخصصين في عبقرية اللغة الفرنسية وتاريخ آدابها الكلاسيكية يعلمون أن النثر والشعر في تلك النصوص يظلان بدرجات كثيرة دون مستوى نثر روسو وبروست وشعر فاليري وسان _ جون بيرس، على سبيل التمثيل. وإذن، فلنكتف من باب الرصد الموضوعي (أو المضموني) بالقول إن نصوص وأدبناه المكتوب بالفرنسية تتميز في معظمها بغلبة جنس ﴿الْأُوتُوبِيوجِرَافِياً . وهذا الجنس ركن في الكتابة ركين، لابد من معرفته وارتياده، خصوصا إن كان يتبح عبر طريق والاعترافات، الغوص في معرفة النفس الإنسانية وأحوالها. فما أجمل أن نقرأ في هذا الباب نصوصا للغزالي وابن حزم وابن منقذ وابن بطوطة وابن خلدون، أو نصوصا في الثقافة الغربية للقديس أوغسطين وروسو وربلكه، وغيرهم، إلا أن الملاحظ في تمارسة أصحابنا لذلك الجنس هو أن كتاباتهم إحمالا إنما تفرز سيرا ذاتية، جلية أو مقنّعة، هي في معظمها سيبر الوساوس والهلوسات واللهج بالأناء والانكباب على السرّة، والتأمل في الاسم الشخصي وحروفه ومعانيه؛ أي أنها كثيرا ما تستحيل إلى نرجسيات متمحورة حول الذات كمهماز جوهري وكقاعدة ذهاب وإياب ودوران.. إلخ. هذا مع أنه يسرز البوم أكشر من سؤال نقدى يحق طرحه على السيرة الذاتية صنفا وممارسة، مثلا: هل يمكن لأي عقد أوتوبيوجرافي أن يقوم على الحقيقة والصدق في الاعتراف والسرد؟ وهل حقا يتيح للذات أن تكشف عن كل شئ ؟

وتقول كل شئ ؟ والذات، أى ذات، ماذا عساها أن تحكيه وهى تسود الصفحات وتنزل فيها إن لم تكن بلغت حدا من الاستثنائية والتفرد كبيرا خارقا للعادة أو فى قلب الوجود الجنونى، المعتل والكارثى ؟ إننا لا نقول بأن والأناء يلزم إقباره وطمسه، بل نرى فقط أن هوابطه وصواعده فى مغارة الباطن لا تكفى لخلق الكتابة الأدبية من حيث هى كتابة ثقافية كلية.

أما سر انتشار الأوتوبيوجرافيا وما حام حولها عند كتَّابنا بالفرنسية، فهو، من جهة، أنهم - بفعل ضعف انغراسهم العمودي ومجذرهم التراثي ـ لا يستطيعون سواها ولا الخروج عنها؛ كما أنهم، من جهة ثانية، مضطرون، حفاظا على كسب جمهورهم اللغوي الطبيعي وتعاقدهم معه، إلى أن يعملوا رهن طلبات هذا الجمهور وانتظاراته، التي تصب كلها في التلذذات بالغرائبية والعجائبية، كما عرفها وألفها في (ليالي ألف ليلة وليلة). ولهذا السبب الضاغط نري أولفك الكتّاب يتبارون في مدارات الاستبطانات والذاتيات، وإظهار شخصياتهم (من ذويهم) ككائنات إثنولوچية محددة وجوديا بالتخلف والتقليد؛ كما نراهم يجتْهدون في تحويل ثقافة بلادهم إلى صندوق عجائب، كلما رفعوا غطاءه أخرجوا منه ذكرياتهم المتداعية عن حكايات جحا وحديدان الحرامي وعايشة قنديشة، وعن جن الأركان والحمّامات، وعن الأولياء والطلاسم والعادات الروحانية الإحيائية وما شابه، مع اعتقادهم أنهم بهذه الشعبويات والصور الفولكلورية إنما يغرفون من الأدب الشعبي اللامكتوب؛ الذي يعارضون به ــ من دون علم _ آداب التراث العربي المكتوب.

لكن، أكشر من ذلك كله، ما نلاحظه أيضا عند جمهرة أولئك الكتاب، منذ السبعينيات إلى اليوم، هو إعراضهم عن شقاء الوعى اللغوى وعبث المغامرة الإبداعية بالفرنسية، كما كان الحال لدى غالبية الرواد من الجيل الأول؛ بل إن البعض ذهبوا إلى إقامة - ولو على رمال متحركة - أجهزة هجومية وحتى عدوانية، لا تصمد بالطبع أمام أى امتحان معرفى جدى، ومنها على سبيل التمثيل:

_ إن العربية لغة مقدسة، وبالتالي «لغة الرقابة والرقابة الذاتية، الاتهب في تصويرهم حرية الخيال والتعبير التي هي خصيصة اللغات الغربية. ومثل هذا الكلام الذي يروجه حتى جامعيون (أمثال محمد أركون وجمال الدين بن الشيخ، إضافة إلى أمين معلوف وابن جلون) ينم في الواقع عن إجحاف مقصود في حق لغة نعلم تاريخيا أنها خلقت وطورت، قبل الإسلام وطوال حقبه المديدة، آدابا دنيوية خارج دائرة القدسي، وأحيانا ضد مصرفي سلطته، وهي ما نقرأه في المعلقات وشعر الصعاليك والمولدين، وفي شتى أغراض شعر الغزل والخمريات،كما في الأزجال والموشحات، هذا فضلا عما نقرأه في مصنفات (أدب الدنيا) و (الإمتاع والمؤانسة).. إلخ. وحتى في أدبيات التصوف الوثيقة الصلة بالعالم العلوي والحب الإلهي، كم من رخص وإباحات مارسها بعض المتصوفة! وكم من إنجازات قولية قياسية أنتجتها الكتابة الشطحية والشذرية! أما في الأدب العربي الحديث، المكتوب غالبا بلغة وسطى، فيكفى التذكير بأعمال ليلي بعلبكي وغادة السمان ونزار قباني وأدونيس ومحمد الماغوط ومحمد شكري وغيرهم كشير، حتى نرى تلاشي أطروحة العربية الرقيبة المانعة بدعوى قداستها.

- على جبهة أخرى من جبهات الهواية المعرفية والترقيع النظرى، أنفق كتاب آخرون حماسة فى مدح محاسن الازدواجية اللغوية وحسناتها، وذلك باسم كلمات مفاتيح، منها الانفتاح والتعدد والاختلاف، وغيرها من الكلمات التى تفتقر دوما إلى وضع المفاهيم المفكر فيها، وتنتهى إلى ذيعانها كشعارات وذرائع بعد أن تسقط فى رتابة المكرورات المملة. أما مصيرها المخزن فيظهر فى رابعة النهار عندما يسخرها كتّاب معروفون بكونهم أحاديى اللغة أساسا، بل، أكثر من هذا، لا تربطهم بالثقافة العربية إلا خيوط بل، أكثر من هذا، لا تربطهم بالثقافة العربية إلا خيوط ع الخطيبي المدافع فى كتابه (المغارب المتعدد) عن ازدواجية لغوية جذرية، يعترف بأنها وحلم أحمق، إلا أنه يردف والواقع أنها ازدواجية لغوية خفيفة فى اللسان بقدر ماهى والواقع أنها ازدواجية لغوية خفيفة فى اللسان بقدر ماهى

عسيرة في الميدان، لاسيما وأن داعيتها لا يبرهن على الاضطلاع بها حقا، سواء في مجال العلم أو في مجال الكتابة، وهو الذي يقر بافتقاده طعم المعرفة الواسعة -érudi (17) التي ليست له معها إلا علاقة متذبذبة طائشة.

مثال آخر ربما هو أكثر بلاغة من السابق يجسده الطاهر بن جلون، الذى كشيرا ما تطلبه وسائل الإعلام الأوروبية، عن سذاجة أو غباوة أو رغبة فى التسخير، من أجل استجوابه فى الإسلام والحركات الأصولية وفى الثقافة العربية (التى يفتخر بأنه يعرف بها)، هذا فى حين أنه، كتابة، فى روايته المجازة (الليلة المقدسة) - أو (ليلة القدر) - يخلط ما بين الشهور القمرية الإسلامية، ويصف صلاة الجنازة كما لو أنها مثابهة لإحدى الصلوات الخمس، إلخ.

- حلقات ضعيفة أخرى في الأجهزة الهجومية عند كتابنا الفرنكوفون الجدد، يمكن رصدها بنوع من اليسر، منها مثلا ذلك الصدع الذي يكذون في إحداثه بين العربية الفصحى والعربية الدارجة، وذلك للخلوص إلى القول بأن هذه الأخيرة هي المغتهم الأم، وليست الأولى، وهذا كما لو أنه لا توجد دراسات ومعاجم كثيرة تبرهن بالدليل المادى على صلات القرابة والرتق الكثيرة، والمجهولة غالبا، بين طبقتى العربية، الفصيحة والعامية (١٧١)، أو كما لو أن الفرنسيين مثلا في حياتهم اليومية يتكلمون لغة موليبر أو فولتير أو سان - جون بيرس، أو ليست لهم لهجاتهم العامية والإقليمية.

ما أكثر الذرائع والتحايلات المهزوزة في الخطاب الإيديولوجي لكتّابنا من الجيل الثاني عن أدبهم؛ لكن في بعض ثنايا ذلك الخطاب ودقائقه، هناك أقوال واعية صادقة، وإن على قلتها، تلمع كشطحات حبلي بشعور الاغتراب والتمزق، شبيه بشعور التصدع في الكيان والهوية. هكذا ينشد الطاهر بن جلون: وفي هذا الوقت يبيع الجمهور، عراة، أنفسهم لكل اللغات، لا يتذكرون شيئا وهم على العمود الفقري للإنسان الممزق يحكمون (١٨٠). وعند الخطيبي،

الأخ ــ الخصيم لصاحب ذلك الكلام، نقرأ أفكارا واعترافات أفيد وأجلى فني سياق سيرته الذاتية (الذاكرة الموشومة)، ومنه:

كنت [أيام حرب الجزائر] كاتبا من دون ملف، أناقش بشوق في الشقافة الوطنية والهوية أو نقيضها، وفي الشورة والإسلام؛ وبما أن كل جماعة فرنسية كان لها عربي خدمتها، فقد كنا نسمع اعترافات لامنقطعة. فعربي الخدمة يقول: إنني حلقة وصل بين الغرب والشرق والمسيحية والإسلام، وإفريقيا وآسيا. وأشياء أخرى؛ مسكين أنت أيها العربي، أين كنت المختزل في سلسلة من حلقات الوصل! كنت أرى البعض يتسولون من حلقات الوصل! كنت أرى البعض يتسولون من حلقات الوصل! كنت أرى البعض يتسولون أمهمومين] بأدني تشطيب في الاعتراف بهم هملمواه، يقول الفرنسي، وتقاذفوا بالسب في لغننا، فسنكون في غاية الامتنان لكونكم خسنونها جيدا(١٩١).

عندما يقوم الكاتب المغاربي بإشارات وعروض للمرنكوفونية من دون أن يتلقى منها إلا النزر اليسير، فإنه لا يسعه إلا أن يشعر إزاءها بمرارة مجزوجة بالضغينة. وهذه الحالة النفسية لا تقدر على إخفائها حتى فورات الكبرياء أو مواقف اللامبالاة. فالخطيبي، من حيث هو منافس سيئ الحظ للمحظوظ السعيد ابن جلون، له كل الدواعي للحقد على النظام الفرنكوفوني ووسائل إعلامه، التي يظهر أنها لا تتبنى أكثر من عربي للخدمة واحد لكل بلد أو مجموعة بلدان، مخضعة كل المرشحين لهذا المنصب لتقاطع سلوكاتها في الحاسبة والتقتير. إن ذلك النظام الذي يتقشف في مكافأة أتباعه، نراه يعاقب بقساوة كل من يظن أنهم ويضربون أتباعه، نراه يعاقب بقساوة كل من يظن أنهم ويضربون مرضعتهم، و ويصقون في الصحن، أو يقولون حتى بالرمز من البحر المتوسطي، وإن اللغة الفرنسية تفصلني عن وطني أكثر من البحر المتوسطي، (٢٠٠).

كثيرون هم خاتبو الأمل في الفرنكوفونية. فإضافة إلى الذين استنفدوا،عبشا، كل إشارات التقرب منها، هناك كتّاب،كمحمد خير الدين وعبداللطيف اللعبي العسلوج

كرامة عين شفتيه ، مالوا في الغالب الأعم إلى مقاطعتها أو هجرها ، رافضين لعب دور (حركبي) آدابها ، حتى إن كان عليهم أن يؤدوا ثمن ذلك على صعيب الدفع النشرى والإعلامي وهناك كتاب آخرون صرخوا في وجه السياسة الفرنكوفونية وناهضوها ، ذاهبين إلى حد الدعوة إلى لغة الأصل وعمارستها ، كما فعل كاتب ياسين في وضعه مسرحيات بالعامية الجزائرية ، أشهرها (محمد .. احمل منطتك) ١٩٧١ ، وكما فعل رشيد بوجدرة الذي لم يجد ترباقا ضد شفاء وعيه التاريخي واللساني سوى في إعادة الحياة إلى علاقته بالعربية كقطب الرحى للكتابة وعلامة محسوسة للحق في تجديد الذاكرة الثقافية الجماعية وفي توحيد الهوية القومية العميقة ... وكيفما كانت نتائج نجربة بوجدرة المتحدية ، فإن فعله العادق الجرىء يقول وحده الشئ بوجدرة المتحدية ، فإن فعله العادق الجرىء يقول وحده الشئ جيله .

إن شهادة بوجدرة كشهادة سابقيه مالك حداد وأسية جبار والشاعر المغربى زغلول مرسى صاحب ديوانين (٢١)، لتبدو لنا موجهة إلى تأمل التابعين، إلا أن وجوها مبرزة للأدب المكتوب بالفرنسية ونشطائه مازالوا معبشين ليس لسرمدة «فترة الانتقال» فحسب، وإنما أيضا لطمر جرح الانكسار الثقافى والازدواجية اللسانية، ولتمديد لذة الإقامة في لغة الآخر، مجتثين تماما من أفق فكرهم أسئلة جوهرية، كتلك التي طرحها مثلا ألبير ميمى في كتابه (صورة المستعمر). وبالفعل، من ذا الذي بين هؤلاء يتذكر البوم توقع هذا الكاتب الواعى الصادق:

إن مشكل (الأدب الفرنكوفونى) لا يمكنه أن يزول إلا على نحوين : إما نضوب طبيعى للأدب المستعمر، فيكون على الأجيال الآتية، الناشئة فى الحرية، أن تكتب بلغتها المسترجعة؛ وإما من دون انتظار هذا الحل، أن يراهن الكاتب على إمكانية أخرى: أى أن يقرر الانتماء الكلى إلى الأدب الميتروبولى (٢٢)

إن إلغاء أو تجاهل مثل هذه المسألة من طرف جيل ابن جلون وما دونه لا تفسره رغبتهم في استحلاب ضرعين وحدها، وإنما كذلك وعيهم الباطني المتزايد بأن موقعهم الاستراتيجي، الذي يحتلونه أو يطمعون في احتلاله بالمركز وبالتالي عبر التوزيع والإعلام ببلدانهم الأصلية - إنما ينالونه بفضل تصريفهم لعملة «قوية» ذات هيمنة ونفوذ، هي اللغة الفرنسية، وبهذا يعتقدون أنهم يكونون أحسن تزودا بوسائل وإمكانات الترويج والترقية والدفع؛ غير أن الوجه الآخر المعيدالية هو أن أكثر كتاب هذه الفئة موهبة وحظا («عرب الخدمة» و «أطفال الإعلام المدللون»)، وإن ذاع صيتهم، الخدمة، و «أطفال الإعلام المدللون»)، وإن ذاع صيتهم، الأصلية. ولا أدل على ذلك من كون أعصالهم الأدبية المنقولة إلى العربية لا تعرف هناك مبيعات مهمة، كما أنها الأدب الفرنسي بالكليات.

ختاما، يحسن بنا أن نضع ثلاثة استنتاجات لعلنا بها نوضح نقطا من صميم نيتنا واختيارنا.

أولا: رجاؤنا ألا يفهم من تخليل موضوعنا أننا نريد ونبغى أفول أو زوال الأدب المغاربى المكتوب بالفرنسية، بصفته علامة ودليلا على سلبية الهوية المزدوجة؛ ذلك لأن هذا المصير إن كان منطبعا في الضرورة والمعنى التاريخيين، فلا أحد يستطيع معه شيئا، سواء ارتضاه أم تأباه. لكن في المقابل يحق لنا، مبدئيا، أن نصوغ نقطا في شكل إشارات وتنبيهات:

- أن يمارس فاعلو ذلك الأدب ما يمكن تسميته بالقبول الذاتي في لعبة الانتماء والاحتفال التي تفرضها عليهم لنتهم في الكتابة والإبداع.

- أن يقللوا، وإن أمكن أن يلغوا، عداءهم المترسخ إزاء اللغة العربية والهوية القومية والثقافية لبلدانهم الأصلية، وهو عداء يظهرونه كلما استبد بهم منطق النرجسية والتبرير الذاتي.

- أن تأخذهم فرنسا بالرعاية والعناية من دون تمييز ولا مساومة، لأنها مدينة لهم بالشئ الكثير في إشعاع لغتها وثقافتها، ومسؤولة عنهم أخلاقيا ومعنويا، سواء كانوا من أجيال الكبارالمعروفين، أم من جيل الشباب والبور، الفرنسي المولد والجنسية، هؤلاء القاطنين غالبا في ضواحي المدن الكبرى، مبعثرى الهوية، رازحين تخت نير التهميش والإقصاء والعنصرية (٢٣).

ثانيا : إذا كان معيار الانتماء إلى هذه الثقافة أو تلك هو بالأساس لغويا، بحيث إن من يكتب بالعربية يدخل تاريخ آدابها ومن يبدع بالفرنسية _ ولو كان غير فرنسي الجنسية _ ينتمي إلى ثقافتها وأفقها، فإن أعز شرط مطلق مطلوب للإبداع هو اللغة العربية، وتفعيلها الثقافي. والحال أننا نشاهد اليوم كيف أن فرنسا، على سبيل المثال، تسنّ سياسة حازمة في نشر لغتها وثقافتها بأقوى وأنجع الوسائل السمعية البصرية والاستقطابية، وذلك عبر مجموع مستعمراتها القديمة أساسا، وهي السياسة المعروفة بالفرنكوفونية التي تصارع الأنجلو-أمريكية في مؤتمرات العولمة والمحافل الدولية، وهذا من أجل كسب مناطق الهيمنة وقنوات النفوذ والتأثير، وإن على حساب لغات حضارية عتيدة، كالعربية مثلا. ولا نرى أننا بذلك الطلب نروم التعصب للغة الضاد أو الانغلاق عليها، وإلا فما القول في علاقة الفرنسي أو الإنجليزي مشلا بلغتهما، وهي أساسا علاقة حب وأثرة وتعلق؟ إن ما نطمح إليه هو أن نقتنع جميعا بضرورة تخقيق مجال ثقافي متجانس الأبعاد والمكونات، أي غير ممزق الأوصال والنواظم (أو الكودات)، وذلك سواء على صعيد اللغة أو على صعيد الفكر والرؤى؛ ومن دون تخقيق التجانس بهذا المعنى، كما يعرف غيرنا جيدا، لا تقوم لأى ثقافة قائمة، ولاتقدر على المنافسة والابتكار. فهل من العيب، إذن، أن نريد لثقافتنا ما يريده الآخرون لثقافتهم؟ وهل من المعقول أن نترك ثقافتنا تنسحق تخت ضغط الهيمنات وعلاقات القوى المتصارعة؟

ثالثا : إذا كانت اللغة، بحسب مجمل التعاريف المتداولة، هي مالكة الهوية ووعاؤها الطبيعي، فإن كتاب العربية في بلاد كالمغرب هم حقا العاملون في انجَّاه توطيد شروط التجانس الثقافي وتفعيله داخل مجتمعهم، الذي هو في أمس الحاجة إليها من أجل اتقاء مخاطر التفكك والتصدع في نسيج شخصيته الأساسية (٢٤). صحيح أننا نراهم يلاقون صعوبات موضوعية جمة في إسماع أصواتهم ومواهبهم خارج حدود التراب الوطني، وذلك لأسباب تعود إلى ضعف عوامل التنافس الإنتاجي والمصاحبة الإعلامية والنقدية الضرورية، إضافة إلى انخفاض دعملة، لغة الضاد، ليس ذاتبا بل على صعيد موازين القوى اللغوية العالمية؛ لكن رغم ذلك كله، هناك علامات إيجابية، منها الوعى بضرورة التعريب العقلاني للإدارة والتعليم بوصفه اختيارا استراتيجياء ومنها التحرر التدريجي من سلطة ثقافة المحور المصري -الشامي، ومنها ظهور دور نشر وطنية نشيطة ... ، وكلها علامات تشير إلى أن المستقبل يرتسم تاريخيا على أرضية الإبداع والإنتاج بالعربية، ويتشكل بين نبوتها وغلالها. فهل لأحد الحق في أن يقلق من هذا المسار، أو أن يعاكسه باللج في اعتبار أو تصوير تلك اللغة كلغة محنطة وعملة قردة كما يظن ويتقول البعض؟

إن الرهان الأكبر عند كتاب العربية الفصيحة (وحتى العامية) هو أن يتمكنوا من الإنيان إلى العالمية واستحقاق اعتراف الغير في بلدان الشمال، على غرار كتاب أمريكا اللاتينية وآسيا وأوروبا الشرقية، أى الإنيان من تربيتهم ومن حقلهم الذهني والثقافي واللغوى، إذ إن العالمية الحق هي تلك التي نتوخاها ونقصدها معولين في المقام الأول على حيوية تراثنا وأوجه وجودنا وظهورنا في العالم، أو بكلمة واحدة على هويتنا التاريخية ـ الثقافية. واللغة، بالطبع، هي لهذه الهوية الأساس الحامل والباعث والناقل.

هواهش:

- ۱- نقصد بالمفاربی الجزائر والمغرب، حیث شکل الأدب المکتوب بالفرنسیة ظاهرة لم تعرفها تونس إلا فی حدود ضیقة، مع أسماء تكاد تعد علی رؤوس الأصابع، مثل ألبير میمی ومصطفی التلیلی وصلاح كرمدی الذی یكتب أیضا بالعربیة، وعبدالوهاب المؤدب.
- ۲ _ مسالك حسداد، Le quai aux fleurs ne répond pas ، ط... جوليار، باريس، ١٩٦١ ، ص ١٤ .
- ۳ _ ألبير ميسى Portrait du Colonisé، ط. بوفير، هولاندا، ١٩٦٦،
- أ إ. م شيرون A veux et anathémes، ط. جاليمار، باريس ١٩٨٧، ط. حاليمار، باريس ١٩٨٧، ط. حجم ٢٩٠ في الكتاب نفسه (ص ١٤٥) يسجل هذا المفكر الروماني الأصل : وداخل لفة مستمارة نكون واعين بالكلمات. إنها لا توجد فينا بل خارجنا . وهذا الفارق بيتنا ببين وسيلة تعبيرنا يفسر لماذا يصعب أو يستحيل أن يكون المرء شاعرا في لفة غير لفته. فكيف يمكن استخلاص مادة كلمات ليست متجذرة فينا؟ إن الوافد الجديد يحيا على سطح الكلمة، فلا يقدر داخل لفة تعلمها متأخرا أن يترجم هذا الاحتصار الجوفي الذي ينحدر منه الشمرة . انظر حوارنا مع شيرون في كتابنا عمهم حيث هم. ط. الفاراي (٢)، بيروت، ١٩٨٨، ص ص ١٤١ ـ ١٥٦.
- و _ انظر دراستنا حول «الفرنكوفونية ضد الفرنسية» في مجلة الوحدة، مايو المورات المرنكوفونية، ضد الفرنسية» في مجلة الوحدة، مايو والشقافة والجوائز الأدبية وحدها، بل تتعدى ذلك كله إلى ميادين كالرياضة والأغنية، فتنتظم هنا وهناك دورات الألعاب الفرنكوفونية ومهرجانات الأغنية الفرنكوفونية وحتى الضحك الفرنكوفوني؛ والغرب في الأمر أن السلطات الفرنسية تس في قطرها سياسة ثقافية حمائية عبرت عنها في مؤتمر اللغات المتعقد في مراكش (أبريل ١٩٩٤) تحت شعار ما أسمته «الاستناء الثقافي»؛ كما أن وزير الثقافة الأسبق السيد جاك توبون كان قد تقدم للبرلمان بمشروع قانون أتطهير الفرنسية من الكلمات المحمومية؛ أما خلفه السيد دوستوبلازي فقد عرف بتصريحاته المنتصرة لوحدة الجسم الثقافي الفرنسي، ومنها «إن فرنسا ترفض تعدد الثقافات بها، لأن ذلك يلزم اعتباره خطرا على وحدة الأمة الفرنسية» (كذا).
- Les Lettres Nouvelles يوليو أغسطس، ١٩٦٥. Prolégoménes à une الوى هيلمسسليف L. Hejlmslev _ V لوى هيلمسسليف Théorie du Langage الترجمة الفرنسية، ط. مينوى، باريس، ١٩٥٦، ص ٩. انسطر كذلك رومان جاكبسون -١٩٥٦، ص ٩. انسطر كذلك رومان جاكبسون -١٩٥٦، سينوى، باريس، ١٩٥٨، الفمل ١١.
 - ۸ لوی هیلمسلیف، المصدر نفسه، ص ص ۱۰ ـ ۱۰ ـ
- ۹ _ إدريس النسراييي، Les Boucs ، ط.. دينويل، باريس ۱۹۰۵ ، ص ص ۵۵ _ ۵۱ و ص ۱۱ . بعد روايته الأولى Le Passé Simple (المنشورة

- في ١٩٥٤) التى تنكر لها كتابة لما فيها من قذف وقدح فى هوية المغرب الإسلامية، فإن رواية Boucs، الواصفة لتعاسة المهاجرين فى ضواحى المدن الفرنسية من خلال حياة شخصيتها الرئيسية ووالديك، تعد أول أعماله التى عبر فيها عن تمزقه النفسى والكيانى ويأسه من الحياة فى أروبا.
- La Littérature Maghrébine d'éxpression ماد. جاکلین أرنو Française ، ملد. بوبلیسود،باریس ۱۹۸۱،جد۱، ص ۸۸.
- ۱۲ ـ مالك حداد في Etudes Méditeranéennes، العدد ۱۱، الدورة ۲، ۱۹۹۳، ص ۱۱۸ .
- ۱۳ _ انظر أسية جبار في Jeune Afrique ، العدد ٣ ، ديسمبر ، ١٩٦٢ ، العدد ٣ ، ديسمبر ، ١٩٦٢ ،
 - ١٤ _ ج. أرنو، مؤلفها للذكور، ج ١، ص ١٢٠.
- ۱۵ _ انظر مقالة الخطيي Bilinguisme et Littérature، ني Bilinguisme et Littérature، طلب ، reb Pluriel
- ۱۹ _ ع. الخطيب بي La Mémoire Tatouée ط. دينويل، باريس، ۱۲ _ ع. الخطيب بي
- ١٧ ـ إن الجهود الذى بذله عبدالعزيز بنعبد الله، وإن شابه بعض الارتجال وسوء التنظيم، واقتصر على أسلوب العينات والتمثيل،أهمها عامية الرباط وقبائل زعير، يُعد كافيها للمرد بالدليها المهادى على أطروحة لسوى بــرونو Introduction á L' árabe Moderne القائلة بأن العامية المغربية مستقلة عن العربية المفصحى بقدر استقلال اللغة الإيطالية الحديثة عن لاتينية شيسرون. انظر:
- أ عبدالعزيز بنعبد الله : الأصول العربية والأجنبية للعامية المغربية (١٩٦٤) مضروب على الآلة الكانبة) ونحو تفصيح العامية في الوطن العربي؟
 (١٩٧٢) بحث يحوى على الأول ويطوره).
- ب محمد الحلرى، معجم القصحى في العامية المغربية، طبعة المدارس، الدار البيضاء ١٩٨٨.
- ج _ الشيح أحمد رضا، قاموس ود العامى إلى الفصيح، دار الرائد العربى، يروت، ١٩٨١.
- د ـ فانسان مونتین،L' árabe Moderne، ص ص ۲۹ . ۱۰۳ .
- هـ بنسالم حميش (مواد أولية من أجل معجم الدارجة الفصيحة)، ضمن قضايا المنهج في اللغة والأدب، ط. توبقال، الدار البيضاء ١٩٨٧، ص ٩٣ ٩٠١، أو كتابنا Au Pays de nos Crises، ط. أفريقيا الشرق، الدار البيضاء ١٩٩٧، ص ص ١٨١ ١٩٠٠.
- ۱۸ ــ الطاهر بن جلون Cicatrices du Soleil ، طــ. ماسبيـرو، باريس، ۱۸ ـــ الطاهر بن جلون ۲۸ .

١٩ ح. الخطيبي، La Mémoire tatouée المرجع المذكور، ص ص ١٢٨ _ ١٢٩. من الغريب حقا أن نسمع موظفا فرنسيا كبيرا، هو تيبري دى بوسى، يسأل الخطيبي هذا السؤال المهين : وإني مندهش لهذا الثبت الذي يويني أن اللغة الفرنسية قد كانت قليلة الإخصاب Fécondation مقارنة مع نجاحات الأدب الأمريكي _ اللاتيني. فالإسبانية المستوردة قد أهصبت قارة بأكملهاء بيد أن هذا لايمكننا قوله حقا عن الفرنسية قياسا إلى بلدان المغرب؛ (انظر نص الاستجواب في Penser le Maghreb، ط. سمير، الرباط، ١٩٩٣، ص ١٣٩). وفي الكتاب نفسه راجع رسالة الخطيبي الاحتجاجية إلى آلان ديكو وزير القرنكوفونية الأسبق، وذلك بعد أن منع منظمو مناظرة ١١لأوضاع العامة للفرنكوفونية، إدراج ورقته في أعمالها (أيام ١٣،١٢،١١ ديسمبر ١٩٨١) لما تخويه من أفكار خارجة عن الخط ولا تخدم سياسة فرنسا الثقافية (المرجع المذكور، ص ص ص ٧٩ _ ٨٨)؛ وهكذا نرى من خلال هذه الواقعة، وأمثالها كثيرة، أن كتابنا لا يطلب منهم أن يكتبوا بالفرنسية ويعملوا على إشعاعها فحسب، وإنما كذلك أن يكونوا خدام الأعتاب الفرنكوفونية نظامًا وسياسة محددة الاختيارات والرؤى. وهذه الحقيقة، حتى ابن جلون، طبعا بكثير من التأخر، بات يكتشفها، إذ أنه أقدم على التصريح بها على إثر قانون دوبري (وزير الداخلية الأسبق) حول الهجرة، فكتب بعنوان مؤثر اأمي لن تأتي إلى فرنساء: وإن الفرنكوفونية غير متوافقة مع سياسة الهجرة الحالبة؛ أو إذن لعله من الأفضل أن نقول الأشياء على نحو كلبي) (Cynisme) فنؤكد أن هذه الحكاية (الفرنكوفونية) لبست سوى أداة (Gadget) سباسية تضمن لفرنسا مصالحها الاقتصادية التي لا يستهان بها وكذلك منطقة نفرذ مهمة. (لومند، ۱۸ ـ ۲۰ ـ ۱۹۷۷). إنه ثبت مرعب ما كان لصاحبه يقينا أن يسجله مكتوبا قبل جائزة غانكور التي لم يحصل عليها، كما نعلم، إلا بصعوبة جمة؛ أي بقضل صوت ترجيحي واحد هو صوت دانييل بولانجي.

۲۰ _ مالك حداد، Les Zéros Tournent Rond ، ط.. ماسبرو، باريس ۱۹۲۱ ، ص ۱۹.

۲۱ _ زغلول مسرسی D' un Soleil Réticent، طـ. چراسی، باریس،
۲۱ - Gués du Temps ، ۱۹۸۷، طـ. لارماتان، باریس ۱۹۸۷.

۲۲ _ ألبير ميمى، Portrait du Colonisé، المرجع المذكور، ص ص 157 _ 158 انظر كذلك مقدمته لأنطولوچيته - 158 _ 158 _ كان وعد phones du Maghreb ، ط. سيجرس، باريس 1940. كان وعد أ. ميمى أن يخصص الجزء الثانى من هذا العمل للكتاب بالعربية، إلا أنه لم ينجزه إلى حد هذا اليوم؛ انظر كذلك مقالته الحديثة والكتابة بأى لعة ؟ في Le Monde diplomatique ، ستمبر 1941.

٣٣ من بين أولفك الشباب البوره الذين لا يعترف بهم الفرنسيون ولا يعرفون في بلدان آبائهم الأصلية، يمكن أن نذكر هذه الأسماء: فريدة ينجول، عقلى تاجر، مهدى العلوى، أحمد كلواز. وهم مع آخرين أنتجوا روايات وسير ذاتية، ما بين ١٩٨٣ و ١٩٨٧ ونشروا معظمها في دور صغيرة، ثم بعد هذا التاريخ اختفوا ولاذوا بالصحت.

٢٤ _ إن تلك المخاطر آخذة اليوم في الانتقال من طور الكمون إلى طور الظهور والاستشراء. وحسبنا أن ننقل إدراك بعضها من طرف مؤرخ ـ مفكر، هو عبدالله العروى الذي يسجل بحق: •إن الشمور بالمرارة لايقل البشة في البلدان المستعمرة سابقا: فلكأن حالة الهيمنة لا تفتأ تعيد إنتاج نفسها، والشباب يعيشونها بالحدة ذاتها التي نجدها عند الكبار. وصحيح أيضا أن المستعمر القديم إذا كان قد اختفى جسديا، فإنه مازال حاضرا بثقافته ولفت، وعقلبته في الطبقات والإدارة والشارع. وهذا الحضور غير المرغوب فيه، والعصى مع ذلك على الاجتناف، هو الذي يديم وضعية نحى في أي وقت الحروح القديمة، (انظر Esquisses Historique ، المركز النفائي العربي، الدار البيضاء، ١٩٩٣، ص ١٦٦).



صيادو الذاكرة: فلسطين ١٩٤٨

رضوی عاشور*

مهداة إلى ابن قرية عين غزّال ، الدكتور إحسان عباس.

موضوع هذه الورقة ** هو فلسطين ١٩٤٨ في أربسة نصوص روائية؛ أركنز على حوار هذه النصوص مع الواقع التاريخي، ومع بعضها وبعض، عبر أساليب متباينة في الكتابة تكشف خصوصية المواقع المتناظرة لكل كاتب وتنتج تاريخية نصه.

العاشق ١٩٦٦ :

الرواية الأولى رواية ناقصة، إنها رواية (العاشق) لغسان كنفانى، بدأها عام ١٩٧٦ واستشهد عام ١٩٧٢ ولم ينجز منها سوى ستة فصول قصيرة فضمنتها لجنة تخليد ذكراه مجلد الروايات مع نصين آخرين ناقصين هما (الأحمى والأطرش) و(برقوق نيسان). تقول اللجنة في تصديرها للنص:

وم مع الواقع دوما في ضمير غسان لتأريخ الثورة الفلسطينية، دوما في ضمير غسان لتأريخ الثورة الفلسطينية، عبر مطالع القرن وعبر السنين اللاحقة، والتي استمع من أجلها إلى عشرات القصص من أفواه أبطالها ... وليس بعيدا أن يكون عنوان بنادق الجليل الذي تردد على لبان غسان وفي أوراقه، عاشق) لغسان الكاملة، المجلد القصة. (الآثار الكاملة، المجلد الما ينجز الأولى، دا، الطليمة، بيروت، ١٩٧٢).

المكان: قرى الجليل. الزمان: نهاية الشلائينيات، أثناء الاحتلال البريطاني لفلسطين والثورة الفلسطينية. البطل أقرب للأبطال والمطاريد، في الملاحم الشعبية، فهو مثلهم فقير ووحيد وذو بأس وحيلة، يحمل الأسماء ثم يغادرها اضطرارا؛ تحمله قدماه الحافيتان يقطع بهما قرى الجليل، من تلال ترشيحا إلى الغابسية:

(**) اعتمدت الكاتبة في هذه القراءة على الترجمة الإنجليزية لنص أرابيمك وكل ما أوردته من اقتباسات من ترجمتها.

⁽ ع) أستاذ بقسم اللغة الإنجليزية، كلية الآداب، جامعة عين شمس. ناقلة وروائية مصرية.

وفى اللحظة التى أغلق فيها الباب الحديدى فى سجن عكا على قاسم أو عبد الكريم، أو العاشق، أو السجين رقم ٣٦٢ انفتحت المصاريع عنه فى كل القرى التى كانت تتواصل كالشريط البائس الخجول من صفد إلى عكا. (ص٤٣٩).

وبعيدا عن التفاصيل تتحدد صورة العاشق، رسما وبالكلمات، بحصان يلازمه، وبندقية، وقدمين حافيتين يطأ بهما النار فعلا وليس مجازا، يسقطهما في بركة شرب الخيل لكي تبتردا، يراهما الخلق ملفوفتين بكوم كبير من القماش المتسخ. (يركز غسان على القدمين).

بدأ غسان كنفانى روايته عام ١٩٦٦ أى فى بداية مرحلة الكفاح المسلح؛ وفى ظنى أنه أراد أن يجعل من (العاشق) _ وهو، بمعنى من المعانى النص التوأم لأم سعد نصا يجسد عنصر الاستمرارية فى التاريخ الكفاحى للشعب الفلسطينى؛ إذ بدا أن نكبة ٤٨ تمثل قطيعة بين ثورة ١٩٣٦ وما بعدها. سوف يسجل غسان كنفانى لأبطال حقيقيين يشكلون حلقة الوصل تلك بين الثورة الفلسطينية فى نهاية الثلاثينيات، والمقاومة التلقائية للأهالى عام ١٩٤٨ التى المبنانية الفلسطينية، والمقاومة المسلحة التى انطلقت عام المبنانية الفلسطينية، والمقاومة المسلحة التى انطلقت عام الصفحات التى كتبها تكفى لمعرفة أنه كان بصدد كتابة قصة وبطل، تصلح ذاكرة لحركة ثورية فى زخم البدايات.

العاشق ١٩٩٨:

فى روايت (باب الشمس)، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٨، يكتب إلياس خورى روايته عن العاشق. يحاور غسان كنفانى صراحة وضمنا، يكمل نصه ويبدله وهو يضيف إليه. سوف يبدأ خورى الرواية من النهاية؛ فالعاشق يرقد فى غيبوبة الموت والراوى خليل، ابنه الروحى وطبيبه الممرض، يرعاه ليل نهار آملا فى إعادته إلى الحياة. يحممه ويطعمه وأيضا يحكى له، يذكره بما سمع منه من الحكايات. العاشق، هنا أيضا،

متعدد الأسماء، مطرود ومطارد، يعيش في الخيم في لبنان ويتسلل كلما تمكن إلى قريته في دير الأسد ليلتقي بامرأته. قصة العاشق في (باب الشمس) وإن احتلت مركز الحدث تشكل أيضا إطارا لعشرات القصص، مكانها غالبا الجليل وزمانها ۱۹۶۸، وتمتد إلى غزو بيروت، ومذابح شاتبلا، ورحيل المقاومة من بيروت، وحرب الخيمات. وكما توزعت حياة يونس بين الجليل والخيم في لبنان تتوزع أحداث الرواية بين ذاكرة الجليل: القرى والبيوت والرحيل، وواقع المخيم. ولكن القصة ـ الإطار وبؤرة الحدث هما حكاية يونس والاسم ذال ـ وحبه لنهيلة الذي يدفعه إلى التسلل عبر الحدود ليلتقي بها في كهف عند مشارف قريته. في ذلك الكهف، باب الشمس، يجتمعان، ويسكن كل إلى زوجه، ويأتي الأطفال.

تلك حكاية تنتمى إلى الماضى؛ فالعاشق يرقد الآن فى غببوبة الموت؛ وخليل يستحضر الحكاية، يعيدها على بطلها آسلا فى أن ينهض من غيبوبته، أن يخرج من بطن الحوت فهو يونس:

وعدتك أن أبدأ من النهاية، والنهاية سوف تكون قيامتك من هذا السرير الذى يشبه التابوت. سوف تقوم، وتكون طويلا وعريض المنكبين تحمل عصا فى يدك وتعود إلى بلادك. وهناك سوف تذهب أولا إلى مغارة باب الشمس، لن تذهب إلى قبر نهيلة حيث يتوقعك الجميع، سوف تذهب إلى باب الشمس، وتدخل مغارتك ويتك وتخفى. (ص٣٤)

ولا يكتفى خليل بالحكى عن يونس بل يقلد شهرزاد (الليالي) متنقلا من قصة إلى قصة، يدرأ الموت بالقصص، يدرأه عن نفسه وعن صاحبه، ولكنه، على غير شهرزاد، يبحث عن معرفة مراوغة بين وقائع تتكاثر وتتشابك، تكاد تغمره وتغرقه. (باب الشمس) رواية مسكونة بالخوف والأسئلة ووعى النهايات والتشبث بالحكاية ـ الذاكرة في مواجهة المدت.

يكتب إلياس خوري نهاية مرحلة ولا أقول نهاية المقاومة، فهناك من يواصلها من قوى مستجدة. إنه يكتب نهاية ذلك المشروع الحدد الذي بدأ عام ١٩٦٥ وانتهى بالتخلي عن الكفاح المسلح والاعتراف بسيادة إسرائيل على الأرض الفلسطينية التي احتلتها عام ١٩٤٨ . في حكايات خليل تشبث بذاكرة مسهددة، ذاكرة قترى الجليل والإسرائيلية، الآن في الخطاب المهيمن. يقدم النص خطابا بديلا ومناهضا يحيى فيه ذاكرة انتمائنا لقري الجليل وانتمائها لنا عبر حكى تاريخنا فيها وتاريخها فينا. في الحكاية _ روايتها وتذكرها واستحضارها _ مسعى لاصطياد الحقيقة، وبناء ذاكرة _ حاضنة لبداية جديدة تنسل خيط الحياة من داخل لحظة الموت. خليل يربد إيقاظ يونس بالحكي، يحكى له ومعه وعنه. تتكرر: اقم أيها الرجل وانظر إلى صفحة القمر، ثم (اكتمل القمر أيها الرجل السابح في الشراشف البيضاء، انهض وانظر واشرب معى الشاي، (ص١٧). تتبدل الأدوار فيصبح الابن أبا لأن الأب بعد أن يتوغل في الموت يولد مرة أخرى:

على أن أحسب عمرك الجديد، قررت أن أحسبه من لحظة سقوطك في الغيبوبة وهذا يعني أنك دخلت منذ أربعة أيام في شهرك السابع.

أنت في رحم الموت، منذ سبعة أشهر وعلى انتظار ولادتك التي ستأتي بعد شهرين.

ها نحن فى الأول، كـمـا طلبت، وأمـامك كل عذابات الطفولة .

تعال نبدأ. (ص٤٤٧).

سعيد الملك، سعيد المتشائل:

فى نص (الوقائع الغريبة لاختفاء سعيد أبى النحس المتشائل)، عربسك، حيفا، ١٩٧٤، يكتب إميل حبيبى ننن سعيدين: سعيد أبى النحس المتشائل دبطل الرواية، وسعيد الملك المتسربل بعباءته الحمراء. يحتل العاشق فى وعى عرب ١٩٤٨ مساحة جانبية من المشهد وإن كانت تضيئه

بحضورها. أما مركز المشهد فليس من ويحمل روحه على راحته ويلقى بها فى مهاوى الردى، بل ذلك الذى يحمى وجوده فى أرضه بأى ثمن وإن اقتضى ذلك حبسها فى جسد قطة، يقول المتشائل فى «كيف تحول سعيد إلى هرة نموء» إنه كلما أراد أن يفصح عن سره ما خرج من تحت شاربه سوى قطة تموء:

تصور روحك، بعد موتك، حلت في هرة. فبعثت هذه الهرة لتسيب في فناء بيتك. فخرج ابنك حبيبك، يتلهى بما يتلهى به الصبيان من اللعب. فناديته فمؤت. فزجرك. فناديته طويلا، فمؤت طويلا. فرماك بحجر. فذهبت في حال سبيلك وحالك كحال الفتى العربي في شعب بوان: وغريب الوجه واليد واللسان،

هكذا حالى من عشرين عاما أهر وأموء حتى أصبح هذا الحلول يقينا فى خاطرى. فإذا رأيت هرة توسوست: لعلها والدتى، رحمها الله! فأهش لها وأبش وكنا نتماواً أحيانا. (ص٢٠١ -

يضفر إميل حبيبى المضحكات بالمبكيات، بل تقتضى الدقة القول إنه يضحكك وأنت تبكى، ليس فقط لأنه يغلف المأساة بالهزل ولكن أيضا لأن عينه تلتقط عناصر المفارقة الساخرة مهما كان الموقف مفجعا. وليست صورة القطة التى تموء سوى صورة من سلسلة من الصور المجازية الدالة على وضع عرب ١٩٤٨ داخل الدولة العبرية، وهى سلسلة من الصور تخيط بتعقيد الواقع ومفارقاته وعناصر القوة والنكوص فيه. هناك أولا دياميس عكا، تلك السراديب والمسالك نخت عكا القديمة، لا يعرفها سوى أهلها. هذه الدياميسس زمان مكان، تاريخ وجغرافيا، علاقة بالذات وبالآخر، هوية وقناع، اختيار وضرورة. سعيد المحشور، في الدياميس ويسعى إليها في آن. وهناك ثانيا صورة الكنز المدفون في باطن الأرض للك الصورة المستوحاة من (ألف ليلة) وحكايات التراث الشعبي _ يصله عم المتشائل ولكنه يقشل في الخروج من

السرداب فيتحول إلى مقبرة. وهناك ثالثا كهف الطنطورية نسبة إلى طنطورة وهى قرية دارسة دمرها الإسرائيليون. تقول باقية الطنطورية في ليلة زواجها من سعيد:

ها نحن نعمر بيتا واحدا. أصبحت أملى يا ابن عسمى. وأنا أريد العبودة إلى خبرائب قسريتى الطنطورة، إلى شاطئ بحرها الساكن. ففى كهف في صخرة تحت سطحه يسكن صندوق حديدى، ملىء بذهب كثير، مصوغات جدتى وأخواتى ومصوغاتى، وضعه والدنا هناك، منا إليه.. أريدك، يا ابن عمى، أن تشدير أمرنا حتى نعود إلى شاطئ الطنطورة، خلسة؛ أو أن تعود وحدك فتنتشل الصندوق من مخبه، فيغنينا ما فيه عما أنت فيه. وأنا لا أريد لأولادى أن يولدوا محدودبين. لقد تعودت أن لا أتنفس إلا بحرية يا ابن عمى. (ص ١١١ ـ ١١٧).

يرتبط الصندوق بالذاكرة والموروث المادى والروحى، وبرعى الهوية. لكلً، إذن، صندوق الحديدى، وطنطورته حيث أخفى والده كنزه الذهبى. السر مدفون وأيضا شائع ومشترك. ثم يتحول كهف الطنطورة إلى مخبأ للسلاح وموثل سرى وحلقة وصل بين أهله والفدائيين فى لبنان. ليس مخبأ دلست بمختبئ ، يا أماه، يقول ولاء ابن سعيد المتسائل لأمه، وإنما حملت السلاح لأننى مللت اختباءكم، (ص١٤٢).

فى نص المتمشائل توظيف مدهش لصورة الكهف والكنز المدفون فيه. وهى صورة يطلق منها إميل حبيبى العديد من التنويعات.

تنويعات على صورة الكهف:

يلتقط كل من أنطون شماس وإلياس خورى من إميل حبيبى هذه الصورة لتصبح عنصرا أساسيا من عناصر الدلالة في روايتيهما. ففي (أرابيسك) ١٩٨٧ لأنطون شماس

(Trans. from the Hebrew by Vivian Eden, New York: Harper and Row, 1988) كهف هائل مستقر تخت مركز القرية وعلى باب الكهف رصد ديك أحمر وضعه الجن حارسا على الكنز الخبأ في الكهف. ويربط الكاتب بين الكنز والكهف من ناحية، والذاكرة ووعى الهوية من ناحية أخرى.

يصدر شماس نصه باقتباس لكلايف بل يقول:

غالبًا ما تكون الرواية الأولى للكاتب سيرة ذاتية مموهة، أما هذه السيرة الذاتية فهي رواية مموهة.

يحتفظ شماس باسمه وباسم أبيه وأفراد أسرته ولكنه يصنع من عناصر السيرة سيرة للتجربة الجماعية وسؤال الحاضر المؤسس على ذاكرتها المشتركة. وفشباك الذاكرة تطوق الصياد) ((٧٢٠) .

ويربط شماس بين الحكاية والذاكرة ووعى الهوية: كان العم يوسف هو أول من أخبر الصغير بحكاية اسمه، ساعتها كان الصغير واقفا على تلك الصخرة التي تغلق باب الكهف، يقول راوى (أرابيسك) عن عمه يوسف القدير في فون القص:

كانت قصصه مجدولة في بعضها، تلتقى خيوطها وتفترق، تلتف وتنفتل في أرابيسك الذاكرة اللامتناهي.. يعيد قصصه مرات ومرات بعديلات تبدو طفيفة ولديه قصص لم يحكها سوى مرتين أوثلات طوال حياته. تموج حوله قصصه في تيار ملتف من الإيحاء يربط البدايات بالنهايات، والباطن بالظاهر، والواقع والحكاية.

ولولا حكاية العم يوسف لما أمكن الاحتفاظ بحكاية المائلة. ورغم ذلك تبقى الحكاية ناقصة يتعين على الراوى إكمالها كما يتعين عليه أن يحصل على النصف الآخر من التميمة.

وكلما تذكرت ذلك اليوم الذى وقفت فيه على الحجر المسحور في مركز الدوارة أتابعه وهو يقلم الأغصان الجافة للكرمة ليفسح المجال للنسغ المتصاعد بانجاه الربيع أميل للاعتقاد أنها لم تكن محض صدفة أن أسر لي بقصة اسمى. جاءني المشهد يوم أخبسرني العم زكى عن النصف المفقود من التميمة. ساعتها عرفت أن العم يوسف هو الذي أسرني ذلك اليسوم وهو يقلم أغصان الكروم – فلولاه ما أمكن الاحتفاظ بذاكرة العائلة.

وها أنا أقف على مدخل الكهف بلا مفتاح أو بمفتاح مثلوم في يدى. أعطاني العم يوسف في دهائه الكبير مفتاحا صغيرا لأستخدمه فأجد طريقي بين الغرف المتعرجة للأرابيسك حيث أقف على المدخل الموارب لبوابة تكمن وراءها قصة أخرى ستبدع نفسها بشكل مختلف.

ثم يواصل شماس:

والآن ترجعنا الحكاية إلى ذلك المشهد على الصخرة. هناك شخص آخر، اسمه هو نفس اسمك ونصف معيضة الآخر الذي يديه ونصف تعيمة إن وجد نصفها الآخر الذي بحوزة العائلة ينفتح لك باب الكهف فتصل إلى الكنز الذهبي. ورغم هذا الوعد، فالتهديد قائم: لأن وصولك للمعادلة السحرية، وهذا هو الأرجع، سوف يطلق عليك الوحش فتتحقق فجأة أن الذهب المتلألئ ليس موى الأذناب المضيئة لذكور حشرات مضيئة في الليل البهيم (ص٢٢٨).

فى هذه الفقرات ـ التى تتجاوز القدر اللائق للاقتباس ـ يركز شماس فى لغة مثقلة بالدلالات، مشروعه الروائى من حيث هو قول وأسلوب كتابة. ويرتبط الشق الأول وهو الخاص بالقول برؤيته لمعضلة أهل ١٩٤٨، موقعهم من الزمان، وحكايتهم الدالة فيه، والأفق المفتوح على إمكانات

لم شمل من بقى ومن هجر، والوحش المتربص بهذا الإمكان، والخوف من أن يكون هذا الذهب المتلألئ (وعى الهوية والأشكال الكفاحية المعبرة عنها) مجرد ومضة عابرة تبتلعها ظلمة الليل. أما الشق الثانى الخاص بأسلوب الكتابة فينقله الكاتب مرتين، بوصف أسلوب العم يوسف فى القص وبممارسة هذا الأسلوب نفسة؛ إذ تلتقى خبوط السرد فى (أرابيسك) وتفترق، تلتف وتنفتل وتموج حوله فى تيار ملتف من الإيحاء يربط البدايات بالنهايات، والباطن بالظاهر، والواقع والحكاية.

وكما فعل العم يوسف لا يعطى شماس قارئه إلا مفاتيح صغيرة، ويتركه بين الغرف المتعرجة وأمام الأبواب المواربة ليبحث عن طريقه بين أرابيسك الذاكرة وصولا إلى المعنى وتصور المستقبل.

يحتفظ إلياس خورى بكهف أنطون شماس ولكنه بنقله من حيز التكثيف الشعرى والصورة الرمزية المضفورة بحكاية أسرة من فسوطة، وهى قرية من قرى الجليل، إلى تفاصيل واقعية. فباب الشمس كهف له ملامحه المحددة والمفصلة، يأتى إليه يونس متسللا من لبنان ليلتقى بزوجه. إن دلالة الصورة واحدة، رغم اختلاف أسلوب كتابتها فى النصين، يرتبط الكهف باكتمال النصفين فى اللقاء، وهو اكتمال قائم على الارتباط بالمكان، والذاكرة. فى (أرابيسك) يظل هذا اللقاء إمكاناً بعيد المنال. أما فى (باب الشمس) من ذرية. ويتكرر فى الروايتين مشهد تتشابه عناصره إلى حد التطابق، فيصور شماس فى (أرابيسك) وخورى فى (باب الشمس) حلم التلاقى بلحظة تلاحم جسدى بين رجل وامرأة تبدو فنطازية متجاوزة قيود الزمان والمكان.

تاريخ وكتابة:

فى نصوص (المتشائل) و(أرابيسك) و(باب الشمس) ثلاث محاولات للتأريخ لنكبة عام ١٩٤٨ . وإذ لا يتسع المجال لتفصيل ذلك أكتفى بالإشارة إلى أسلوب التناول فى كل نص.

١ _ وأعجبني ترداد حرف الكاف في الكويكات،

لعل مشهد جامع الجزار في نص إميل حبيبي يجسد أسلوب الكاتب في تناول موضوهه. يلتقى المتشائل العائد متسللا من لبنان بحشد الأهالي المنكوبين والمستجبرين برحاب المسجد. باحة مسجد عكا الجامع زمان مكان تتركز فيه عناصر المأساة وحشد المنكوبين وأسماء القرى التي دمرت. يسأل الأهالي عن أهاليهم الذين هاجروا أو هجروا إلى لبنان:

- نحن من الكويكات التي هدم وها ونسردوا أهلها، فهل التقيت أحدا من الكويكات؟ فأعجبنى ترداد حرف الكاف في الكويكات. فعاجلت ضحكتي قبل أن تنطلق، لولا صوت امرأة جاء من وراء المزولة غربا:

- البنت ليست نائمة يا شكرية، البنت ميتة يا شكرية.

ثم تناهت إلينا صرخة مخنوقة، فاختنقت أنفاس الجمع حتى انحبست الصرخة، فعادوا إلى استجوابي. فقلت: لا.

_ أنا من المنشية. لم يبق فيها حجر على حجر، سوى القبور. فهل تعرف أحدا من المنشية.

V

_ نحن هنا من عمقا، ولقد حرثوها، ودلقوا زيتها. فهل تعرف أحداً من عمقا؟

V

_ نحن هنا من البروة. لقد طردونا وهدموها، هل تعرف أحدا من البروة؟

ثم تواصل الأصوات الانتساب إلى القرى التي دمرت:

_ نحن من الرويس/ _ نحن من الحدثا/ _ نحن من الدامون/ _ نحن من المزرعة/ _ نحن من

شعب/ _ نحن من ميعار/ _ نحن من وعرة السريس/ _ نحن من البصة/ _ السريس/ _ نحن من البصة/ _ نحن من أقسرت. (ص _ ۲۲ _ ۲۲)

المشهد مأسوى يزيده مأسوية تكرار عبارة: ونحن من ... يعقبها اسم قرية طرد أهاليها لتوهم منها ويعرف المتشائل لأنه بحكى الحكاية بعد سنين، ونعرف نحن القراء لأننا نقرأها عد سنين أنها قرى محيت من على الخريطة. تبدو الأصوات ككورس في مأساة إغريقية يقطعها فجأة تعليق مضحك يخلخل وطأة المأساة دون الانتقاص من حجمها. مجتمع المأساة والمهزلة، الثقل والخفة، الكارثة الجماعية والنجاة الفردة، وعى الكارثة والغفلة البلهاء. ومسجد عكا والمدينة العتيقة وقلعتها وحكايتها، وكلام شيخ مسجدها الجامع عن الغزاة السابقين، تضع المشهد كله بجده وهزله في سياق يضبط العلاقة بين المرحلة والزمان.

حكاية الجليل ركزها إميل حبيبي في هذا المشهد الفذ، أما إلياس خورى فيفصلها في عشرات الحكايات ذات المصادر الموثقة.

٢ _ توثيق التاريخ الشفهى:

لم يجمع بعد التاريخ الشفهى لفلسطين، وبجهده الفردى جمع إلياس خورى كما كبيرا من شهادات أهالى قرى الجليل الذين يعيشون فى مخيمات لبنان. يحكى خليل تفاصيل ما حدث وهو يستخدم فى رواياته قدرا لايستهان به من تلك المادة الوثائقية. يغتنى النص بعشرات الوقائع مسرحها قرى الجليل: فى الغابسية ودير الزيتون ودير الأسد والبعنة والكويكات والكابرى وجدين والصالحية وميعار وشعب والبروة. يستحضر الراوى سقوط هذه القرى، مقاومة الأهالى، ندمير البيوت، القتل الجماعى والرحيل. يقدم النص مادة وثائقية هائلة يتصدرها قرويون منهم من يبقى، ومنهم من يرحل إلى المخيمات، منهم من يتحول إلى ولى، ومنهم من يرحل إلى المخيمات، منهم من يتحول إلى ولى، ومنهم من يفقد، ومنهم من يفقد عقله، ومنهم من يخلف أولادا يتوزعون على المنافى.

فى مقابلة صحفية نشرت قبل أسبوعين فى جريدة (الحياة) يقول إلياس خورى بشأن (باب الشمس):

طموحى هو الوصول إلى نص تسوالد فيه الحكايات إلى ما لا نهاية مثل دألف ليلة، لا أحد يستطبع اليوم كتابة نص شبيه بألف ليلة... لكننى أسعى إلى فتح النص الروائي على التعدد الحكائي الذي يسمح للقارىء بأن يقرأ ما يشاء ويساهم في تأليف الحكاية.

وفى ظنى أن هذا الطموح النظرى أربك نص إلياس خورى؛ لأن الحكايات هنا موجعة ومرهقة تضغط على القارئ بما تخمله من شحنة عذاب مكثفة، تتتالى الحكايات وتتكاثر الشخصيات، وقبل أن نألفها ينتقل الراوى إلى واقعة شبيهة بشخصيات أخرى استبدلت بها. يقول الراوى إنه يغرق فى الحكايات، يحاول ربطها بعضها ببعض ولكنها لا تترابط فى الحكايات، ولا بأس ولا خطأ فى عدم الترابط بل هو أسلوب مشروع فى الكتابة، ولكن المشكلة تكمن - فى تقديرى - فى ذلك التكرار الذى يشقل على القارئ. ربما هى المادة الوثائقية الوفيرة التى لم يستطع إلياس خورى مقاومة إشراء الاستفادة من القدر الأكبر منها.

٣ _ حذاء للعاشق:

حيفا ١٩٤٨. المدينة على وشك السقوط. الإسكافى حنا شماس، فى رواية (أرابيسك) لأنطون شماس، يذهب إذن زميله الأرمنى طالبا النصح فيقول له الأرمنى (خبير إذن فى علوم الشتات): وضع بيتك فى حقيبتك وثقتك فى قدميك كما يليق بإسكافى واستعده. ويقول الراوى رغم أذ أباه لم يبلغ أبدا مرتبة اللاجئ بشكل كامل، فإنه سوف يحرص، منذ تلك اللحظة، أن يصنع أحذية لها نعال قوية تنفع صاحبها سنين طويلة وكثيرة، فى المطر وفى القيظ، فى الطرق الوعرة والموحلة، حذاء لكل الأغراض يصلح لحضور حفلات البيوت العريقة وأيضا يصلح للخوض فى أزقة أكثر المخيمات بؤسا. فى قبوه المغلق يصنع الإسكافى مخفة عمره.

يجسد فيها فكرة الحذاء، مثاله المطلق (ص١٨٥). وعندما ينتهى من صنعه تكون حيفا سقطت في يد الصهاينة.

ديسمبر ١٩٤٨: المجاهد محمود الإبراهيم الذى شارك في ثورة ١٩٣٦، والمقاومة التلقائية للأهالى عام ١٩٤٨، جاء متسللا من لبنان وهو يجلس في ضيافة شخص من معارفه في انتظار أن يأتي له شاب من شباب القرية بالصندوق الخبأ في جدار بيته المهجور في دير القاسى التي طرد أهاليها. في قدميه ذلك الحذاء وأتطلع إلى ذلك الحذاء المدهش وأتساءل إلى أين يقودني (ص ٢١٩) - ينتهى الحذاء في نهاية المطاف في قدمي المجاهد محمود الإبراهيم.

سوف يجعل أنطون شماس هذا الحذاء مجازا للشتات الفلسطيني، لمسعى ملايين البشر، إذ تضطرهم النكبة للطواف بين البلاد.

فى كتابته ينحو أنطون شماس منحى شعريا قائما على التكثيف وعلى توظيف الإمكانات الإيحائية للصورة الرمزية، وهو غالبا ما يستطيع تشكيل صور طريفة ومدهشة بخلق علاقة مستجدة وغير متوقعة بين الدال والمدلول. وصورة الحذاء مثال على ذلك، وهناك أمثلة أخرى.

وأخيرا الخازوق:

يختار إميل حبيبى اللا بطل مركزا لروايته، العاشق بالمعكوس كالشراب المقلوب، فلم يكن بتكوينه الفكرى والمزاجى وبحسه الساخر ليكتب بطلا أسطوريا تلتقى فى مسيرته عناصر الملحمة الفلسطينية، فقدم تلك الصياغة المدهنة لذلك الجدل المركب فى حياة شعب بين نثر الحياة اليومية والشعر الكامن فيها، الخوف الذى يدفع بالإنسان إلى ما يليق بإنسان وتلك الجذوة المدهنة التى يستطيع البشر، رغم كل شئ، الاحتفاظ بها. المتشائل ذلك الذى يجمع بين المتناقضات، ويتعاون مع عدوه خوفا ويسايره اضطرارا، ينتهى على خازوق؛ تناديه فيعاد، الأولى ويناديه الشاب الذى يحمل جريدة وفأسا يريد اقتلاع الخازوق وبناديه معيد الملك ولكنه يتشبث بخازوة.

بعد سنوات سوف يكتب إميل حبيبي في افتتاحيته للعدد الأول من مجلة (مشارف) في أغسطس ١٩٩٥:

لعلكم تذكرون أننى لم أجد من موئل لسعيد أبى النحس المتسائل، في وطنه، سبوي رأس خازوق. ولم يدر في خلدى في ذلك الزمن السحيق، أن الخازوق هو مكان عال يصلح منه الإشراف على آفاق قرن جديد وألف جديدة من السنين، بل لم يدر بخلدى أن لا يجد شعبى مكانا في وطنه ، بعد هذا العصر الطويل، سوى رأس خازوق.

ولكن حتى ولو كانت هذه هي صورة الواقع الحقيقية... فإننا نفضل رأس الخازوق فوق تراب الوطن على رحاب الغربة كلها. فقد وجدناها كلها حرابا، وفراشها أشبه بفراش فقير هندى رؤوس مسامير أو خوازيق صغيرة كبيرة على قدر المقام (دمشارف، ص ١٢).

بدا حين نشرت (الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل) عام ١٩٧٤ أن إميل حبيبي يكتب عن نهاية مرحلة في حياة عرب ١٩٤٨ ويبشر ببداية مرحلة جديدة، (تنظر ويعاده إلى المتشائل محمولا على ظهر شيخ الفضائيين وتقبول: وحين تمضى هذه الغيمة تشرق الشمس)، ولكن العين الثاقبة للكاتب الذي التقط الواقع التاريخي بدقة مدهشة استطاع حتى وهو يشير بكتاباته وتصريحاته الموجعة حول ما يسمى بالسلام ويهاجم المختلفين

معه، أقول مرة أخرى استطاع أن يلتقط إميل حبيبي جوهر اللحظة.

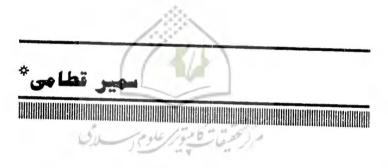
كان آخر ما كتبه إميل حبيبى قبل رحيله نص عنوانه (سراج الغولة) في النص أصوات متقاطعة: استرجاع لمساحات من الطفولة والشباب المبكر، آراء سياسية تدعو إلى القبول بإسرائيل، وتدافع عن السياسات الراهنة، وصوت مكنوم، يأتى من ذلك القبو حيث الذاكرة حافظة للخبرات المتراكمة يقول غير ذلك؛ خطاب مهيمن وخطاب نقيض يفرض نفسه تلقائيا فيجد الكاتب نفسه يعنون المقال «بسراج الغولة»

يقول إميل حبيبي :

كانت جداتنا يحكين لنا حكايات شعبية متوارثة عن «سراج الغولة». فالغولة تقعد في الليل، على قارعة الطريق وتشعل سراجها. فيأتى المسافر المتعب على قدميه نحو هذا الضوء معتقدا أنه «نار القرى» أى الضيافة. وكان حاتم الطائى، الذي يضرب به المثل على كرم الضيافة يشعل النار أمام مضارب قبيلته حتى يهتدى المسافر إليه. فينزل أهلا ويطأ سهلا. ومن هنا جاءت تحيتنا التقليدية للضيف أن أهلا وسهلا. أما الغولة فتضىء سراجها ليأتيها المسافر التائه لقمة سائغة وهو لا يدرى

فـهـل هـذا هو حـالنا الآن؟ (مـشــارف ١٥ مـايـو ١٩٩٧).

هزيمة حزيران وأثر ها في الرواية الأردنية



وقع الهزيمة ودور الأدب:

عقب الهزيمة المذهلة التي منى بها المجتمع العربي سنة ١٩٦٧ ثار في أوساط المثقفين وعامة الناس سؤال كبير: لماذا هزمنا؟

لقد فتحت هزيمة حزيران (يونيو) عيوننا على واقعنا العربى المرير، وعلى طبيعة تركيب بنية المجتمع العربى الفكرية والسيكولوچية، حيث قضينا منذ نكبة ١٩٤٨ تسعة عشر عامًا ونحن نعمه في الأوهام، ونعيش بزاد الإعلام العربي المنفوخ، استمرأنا الكسل والتواكل ووضعنا مقدراتنا في أيدى أناس كان همهم الأول مصالحهم الشخصية، ونمنا على أحلام اليوم الموعود الذي سندخل فيه تل أبيب ويافا وحيفا وعكا، ونقوض أركان والدويلة، الباغية، في حين قضى العدو تلك الحقبة بسنواتها وشهورها، بل بساعاتها ودقائقها، وهو

لقد تكشفت الهزيمة عن مدى التخلف الحضارى الذى تعيشه بلادنا، وعن بؤس الأوضاع التى يعيشها الإنسان الذى طلب إليه فجأة أن يدافع عن

يستعد لمعركة حاسمة، بما يرتبط بذلك الاستعداد من

ترتيبات عسكرية واقتصادية واجتماعية وثقافية وإعلامية. لقد

فتحت هزيمة حزيران عيوننا على المتطلبات الحقيقية التي

تفرضها الظروف الجديدة، فيما يتعلق بالأوضاع السياسية والعسكرية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية والإعلامية،

وضرورة إعادة النظر فيها. وقد نال قيم الثقافة العربية والأدب

العربي ، قديمه وحديثه، ومواقف الأدباء والمثقفين العرب

حيال المعركة المصيرية كلها ، وخلال الجولة الأخيرة منها

على الخصوص، نصيب من الشك والتشكيك، ثم نال

الإنسان العربي نصيب من ذلك، فقالوا إنه إنسان يعيش

خارج الزمان، متخلف مملوك، وإن خسارة العرب نشأت عن

كونهم متخلفين حضارياً. (١)

كلية الآداب، الجامعة الأردنية.

شرف أمته، وعن أرضها، دون أن يعد لهذه المواجهة من قبل، فكريا وسياسيا ونفسيا، بما يكفى (٢)، فهو إنسان مهزوم خائف جاهل مشقل بأزمات كشيرة، يحس أن وراءه أسرة معرضة للضياع إذا هو مات في ساحة المعركة. وأهم من ذلك كله أن حميمية الصلة بينه وبين حكامه وقادته باهتة والإحساس بالعدل مفقود، وروح الانتماء والتضحية ضعيفة؛ ولذلك رأيناه يفقد الحافز للتضحية، ويتحين فرصة النجاة بغسه.

وهكذا انتهت حرب ١٩٦٧ بهزيمة مذهلة كانت أكبر بكثير من توقعات أسوأ المتشائمين، وبجاوزت أبعد أحلام العدو، وجاءت أسرع وأبسط بكثير مما كان يتصور، افترنح المجتمع العربي كله، وداخلته شكوك اليأس المدمر في قدرته على مجرد البقاء، فضلاً عن الاستمرار في المقاومة، وكان هذا أسوأ ما تكشفت عنه الهزيمة، (٣)، فأصيب الإنسان العربي بذهول يشبه الغيبوبة، واستمرت هذه الحالة مع بعضهم إلى وقت طويل. بينما استعاد بعضهم الآخر توازنه بعد حين وبدأ يدرس ويحلل كل شئ، فأخذنا نسمع آراء متضاربة وغريبة جداً في تفسير الهزيمة، بدءاً من إطالة شعور الشباب وتقصير ملابس الفتيات وأغاني أم كلثوم، وانتهاء بالتخلف الحضاري والتكنولوچي. وقد غطت العالم العربي كله غلالات من الكآبة والحزن والتشاؤم بل اليأس، فانطلقت فيه حركة لإعادة النظر في كل شيء، وتركيب المجتمعات العربية؛ العقليات والأفكار السائدة، الأنظمة وطرائق الحكم، التراث وقبيمه، حركة أصابت الأنواع الأدبية شكلاً وموضوعًا(٤) وانعكست في نتاج الأدباء شعراً ونثرا.

ما دور الأدب قبل الهزيمة؟ وما الدور الذى اضطلع به الأديب العربي إزاء المطامع الصهيونية في الأرض الفلسطينية والأرض العربية كلها؟

لا أرانى مغاليا إذا قلت إن موقف الأديب العربى من الخطر الصهيونى على فلسطين قبل سنة ١٩٦٧، لم يكن بالمستوى المطلوب، كمّا وكيفًا، ولم يكن يزيد على كونه موقفًا عاطفيًا يتسم بشتم اليهود واستثارة العرب وتذكيرهم بأمجادهم الماضية، أو بالبكاء والنحيب. والحقيقة أن الفلسطينيين الذين لم يهاجروا سنة ١٩٤٨ هم الذين عانوا

آلام النكبة والمأساة بصورة أقوى، وعبروا عنها بصدق وحرارة في إنتاجهم الذي لم نعلم عنه شيقًا إلا في سنة ١٩٦٦، عندما أصدر المرحوم غسان كتفاني كتابه (أدب المقاومة في فلسطين الحتلة) (٥)، حيث كشف النقاب عن صفحة مشرقة من أدبنا، أو بعد هزيمة حزيران، عندما أخذ النتاج يخرج عن طريق الجسور المفتوحة مع الضفة الغربية التي وقعت نخت الاحتلال. ويبدو أن الوجود الإسرائيلي من حيث هو خطر توسعي رهيب، أو لعنة حلت بأرضنا العربية، أو ميف مسلط على رقابنا جميعًا، لم يحتل أية أهمية، ولم ننتبه إلى وجود إسرائيل بوصفها خطرًا داهمًا. ومن هنا نستطيع أن نفهم لماذا لم تنعكس قضية خطيرة ماسة بوجود الإنسان العربي، في كل مكان، في أعمال كاتب عظيم كنجيب محفوظ مثلا، أو في أعمال الكثير من أعلامنا الأدبية على مساحة الوطن العربي كله. فنحن لم ننظر بجدية إلى خطر إسرائيل، ولم نقدر المسألة حق قدرها. ويمكن القول إن إسرائيل قد احتلت جزءا من فكرنا الرسمي، ولكن آدابنا العربية لم تعش هذا الخطر الداهم (٦)، وأرى أن ذلك يعود إلى انهماك الأدباء العرب، كل في هموم بيثته أو وطنه الصغير، وفي القضايا الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي تعيشها كل بقعة، وفي واقع القمع والاغتراب والاستلاب الذي يعيشه الإنسان العربي، وخاصة الأدبب، في أرجاء هذا الوطن العربي كافة، الممتد من المحيط إلى الخليج. ويبدو أن تلك الحدود التي ثبتها الاستعمار بين البلاد العربية في مطلع هذا القرن، قد لعبت دوراً خطبراً في نفسيات مواطني كل بقعة، إلى جانب ذلك التفاوت الرهيب في مستويات الدخل والمعيشة بين جزء وآخر من أجزاء الوطن الكبير، ناهيك عن منمعف الوعى القومي والمستوى الثقافي في أرجاء الوطن العربي كافة، أو توجيه ذلك الوعى وجهات ضيقة.

لقد كشفت الهزيمة عن ضحالة فهم الأدب لطبيعة المشكلات والقضايا التى أثقلت كاهل الأمة العربية، وعن قصور الكلمة عن أداء دورها الكبير فى الريادة والاستشراف والنبوة والمواجهة، وعن الظروف القاسية المريرة التى دفعت الأدب إلى الهرب من مسؤوليته الكبرى، ودفعت الأديب إلى أن يندس وسط جوقة المصفقين أو يظل وحده بعيداً عن

الضوء، يجتر همومه وأحزانه، دون أن يستطيع حتى الكشف عنها فلم تكن الهزيمة نتيجة لأخطاء الأيام السابقة على المواجهة العسكرية، ولكنها كانت نتيجة أوضاع وظروف خاطئة، امتدت على الصعيدين القومى والعالمي إلى سنوات عدة. فهل استطاع الأدب والفكر قبل المواجهة أن يميط اللثام عن هذه الأوضاع وعن تلك الظروف؟ وهل كانت الكلمة في مستوى مسؤوليتها أم أن فقدان القارئ ثقته فيها لظروف تمتد لسنوات عدة، غاب خلالها فرسان الكلمة، واستلم المقود المتسلقون والانتهازيون، أعجزها عن بلوغ الهدف؟ وهل استطاع الأدب أن يكشف وأن يغيسر وأن

لقد قاتلت الحركة الصهيونية بسلاح الأدب قتالا لايوازيه إلا قتالها السياسى. وكان الأدب الصهيوني جزءاً لا يتجزأ، ولاغنى عنه، استخدمته الصهيونية السياسية على أوسع نطاق، ليس فقط لخدمة حملاتها الدعاوية، ولكن أيضا لخدمة حملاتها السياسية والعسكرية. وليس من المبالغة أن نسجل أن الصهيونية الأدبية سبقت الصهيونية السياسية (٨).

إن الجنون التوسعى الذى ينتشى به الشعب فى إسرائيل هو ثمرة للأدب الصهيونى الموجه، بل إنه سند الدعاية الصهيونية فى الداخل والخارج. ففى مقالة كتبها الأديب الصهيوني (عاموس عوز) فى صحيفة معاريف، يقول:

طوال فترة طويلة جداً، وطوال كل سنوات جيل الإحياء وفترة الاستيطان في البلاد، سادت لدينا وجهة النظر المؤمنة بأن الأدب هو قوة تسير أمام العسكر، ووجهة النظر المؤمنة بأن الأديب هو وريث النبي.

ويقول الأديب إسحق شيلاف:

علينا أن نعلم الشباب على أساس أرض إسرائيل الكاملة، وهذا الأمر لابد وأن يتم بواسطة الأدباء ورياض الأطفال والمدارس والموجه في حركة الشبان، والقائد في الجيش. وقد استطاع أن يقوم

أحسن من كل هؤلاء الأدب العبرى. ولكن هنا حدث شئ غريب ومحطم، لقد اجتمعت فى ذلك الحين لجنة خططت الحدود على الورق. ومن المحتمل أن تكون هناك حتمية سياسية تفرض علينا حتى الآن ألا يسير أى يهودى إلى الجنوب، وإلى الشرق من جبل صهيون، ولكن كيف لاتسير أى قصيدة وأى قصة فى هذه الانجاهات (1).

إن الأدب الصهيوني هو المهماز الذي يضرب خاصرة المجتمع الإسرائيلي، ويرسم الخطوط المصيرية للأمة، ويملأ العقول، ويشحن العواطف. فأدباؤهم استطاعوا أن يزوروا التاريخ ويطمسوا الحقائق، ويخلقوا من الخرافات والأساطير أدبا وطنيًا ملتزمًا، واضح الرؤية حار العاطفة، مما أدى إلى أكبر عملية غسيل دماغ جماعي، وفي كل ناحية من أنحاء العالم (١١٠)، كما يقول غسان كنفاني، في حين فشل أدباؤنا في تقديم أدب مواجهة قوى، بالرغم من دعم التاريخ لهم، ووضوح الحقائق وجلائها، وبالرغم من أنهم ليسوا مضطرين إلى اللجوء للتزوير والتزييف. لقد كان إنتاج أغلب أدباثنا يقف على السطح ويتسم بالانفعالية ويفتقد وضوح الرؤية، مما يدفع المراقب إلى الظن أنهم على حق ونحن على باطل. وهذا يعود إلى وضوح الرؤية والهدف، وتوجيه التعليم والثقافة والتربية والإعلام نحو ذلك، عندهم، على عكس ما كان يحدث عندنا. ولا غرو في ذلك، فالمشكلة عندهم معركة خارجية مع العرب من أجل تثبيت أقدامهم، وإقناع العالم أن لهم حقًا تاريخيًا في فلسطين، أما الأديب العربي فليست الرؤية واضحة أمامه، وليست هناك سياسات واضحة ثابتة في ميادين التربية والإعلام والتوجيه، تشمل الوطن العربي كله، فوق ذلك تنصب طاقة الأديب كلها في المجالات الداخلية، وتتركز أغلبها في محاولة إثبات أنه إنسان ذو كرامة له الحق في أن يعيش حراً محترماً في مجتمعات لا تعترف له بذلك بل تخاول سلبه مقومات وجوده وإنسانيته، ناهيك عن أن كل بقعة في الوطن العربي قد شغلت أو أشغلت بمشاكل وقضايا داخلية أو خارجية، استأثرت بجهودها وطاقاتها، وأثرت على أدبائها، وخلقت في صفوف

أبناتها من الحزازات والصراعات والأدواء، ما تعجز عن محوه سنون طويلة من الإصلاح (هذا إذا كانت هناك نوابا إصلاح). وهكذا أصبحنا وكأننا مجموعة دول متناحرة متصارعة، أو مجموعة شعوب مختلفة المشارب والأهواء والمصالح. وبهذا تفسر موجة الذهول وجلد الذات ومفردات السباب والشتائم وروح التشاؤم واليأس، ونزعة التقريع والتعنيف، والنغمة الخطابية، تلك التي سيطرت على إنتاجنا الأدبى بعد الخامس من حزيران، بشكل عام تقريباً. فهل استفاق أدباؤنا على واقع جديد لم يكونوا قد رأوه أو وعوه مابقاً؟ وما مدى هذه الاستفاقة وما نتائجها؟

الرواية الأردنية بعد الخامس من حزيران:

في الإحصائيات التي قام بها أحد الباحثين للروابات في مصىر وسورية والعراق وفلسطين والأردن خرج بأن عدد الروايات الصادرة بين سنة ١٩٦١ وسنة ١٩٦٦ هو النتيان وتسعون رواية، وعدد الروايات الصادرة بين سنة ١٩٦٨ وسنة ١٩٧٣ هو مائة واثنتان وستون رواية. أما عدد الروايات التي صمدرت في فلسطين والأردن بين سنتي ١٩٤٨ و١٩٦٦ فبلغ تسع روايات، في حين وصل العبدد بين سنة ١٩٦٧ وسنة ١٩٧٣ إلى ثلاث وعــشــرين روابــة (١١١). وإذا كـــان الباحث يدخل في إحصائيته الثانية نتاج الفلسطيتين الذين عاشوا خارج فلسطين والأردن، مثل جبرا إبراهيم جبرا وغمسان كنفاني وحليم بركات، ويفوته أن يشبت بعض الأعمال التي صدرت في فلسطين والأردن، فإن ذلك لا ينقض الفكرة التي أراد الوصول إليها، وهي أن نتاج السنوات الست بعد هزيمة حزيران في عالم الرواية قـد بخـاوز كـثـيـراً إنتاج السنوات الثماني عشرة السابقة على هزيمة حزيران. وهذا يعني أن هزيمة حزيران قد تركت أثرًا قـويًا في (كم) الرواية العربية أيضاً.

وإذا كان لنا أن نفيد من هذه الإحصائيات، دون أن نهمل الإشارة إلى الفارق الزمنى بين الحقبتين، بما يتبع ذلك من تطور ثقافى وأدبى،. فإن لنا أن نسأل إلى أى حد، وعلى أى نحو انعكست هذه الأعمال الروائية عن هزيمة حزيران؟ وإلى أى حد تجاوبت مع القضية المصيرية؛ قضية فلسطين؟ وهل استطاع الأديب العربى أن يتجاوز حدود

الإقسيم والأزمات المحدودة، ويصل إلى أعماق أزمة الصراع العربي الإسرائيلي، وما يهدد مصير الإنسان العربي؟ وهل اتسعت عنده آفاق الرؤية؟

للإجابة عن هذه الأسئلة ندرس أربع روايات انطلقت من هزيمة حزيران وهي:

١ _ (أوراق عاقر) لسالم النحاس، ١٩٦٨.

٢ _ (أنت منذ اليوم) لتيسير سبول، ١٩٦٨.

٣ _ (الكابوس)، لأمين شنار، ١٩٦٨.

٤ _ (الصبار)، لسحر خليفة، ١٩٧٨.

١ _ أوراق عاقر:

الرواية صغيرة الحجم لم تبلغ مائة صفحة من القطع المتوسط، كتبت بعد النكسة مباشرة، وطبعت في مطلع عام ١٩٦٨ ببيروت، وقد غلبت عليها مسحة المرارة والألم، وانعكست فيها إلى حد كبير عبارات الإعلام العربي آنذاك، مثل الخط الأول والخط الشاني، والهشاف للزعيم، والدهر دارت دورته، أخطأنا الحساب والانتظار. كما بدت فيها بشكل واضح محاولة تسجيلية للحدث، واتخاذ الأشخاص والأزمان والأماكن رموزا لواقع العالم العربي وظروفه السيئة، حيث عاش المواطن العربي طويلاً على أمل كبير، لتتبدد أحلامه كلها، ويكتشف أنه عاش طوال السنين كذبة كبيرة.

تخرج الرواية عن خط الحبكة المتماسكة والأحداث المتسلسلة المترابطة، والشخصيات المتطورة، بل هي أقرب إلى المذكرات منها إلى الرواية الفنية، أو قل إنها بين المذكرات والرواية؛ إذ تقوم على أربعة أقسام يسميها الكاتب الأوراق الأولى والثانية. إلخ. ويعالج في كل قسم منها مجموعة من علل المجتمع، والواقع العربي، من خلال بحثه عن علاج لعقم البطل وأبو بعرب الذي هو في الحقيقة رمز لعقم القيادات العربية وعجزها. فأبو يعرب بدوى عاقر، يرتحل مع زوجة وأمية، إلى دمشق بحثًا عن علاج، وينزل في بيت صديق له، ويواصل وأبو يعرب، محاولاته للتخلص من العقم، بتردده على عدد من الأطباء، لكن آراءهم تشفق على أن العقم ليس فيه، ويمكن أن يكون في زوجه، ولكنه يصر على

رفض هذه الفكرة، ويستمر في معالجة نفسه عند المشعوذين، ليفاجأ بأن «أمية» حامل. ولكن الجنين لا يتحرك ولا يعلن عن موعد قدومه.. وفي خضم أزمة القلق على الجنين تنفجر أبوبة غاز، في ٥ حزيران بالمنزل فتحترق الغرفة كلها. ويقوم «أبو يعرب» بإنقاذ «أمية»، فيصاب بحروق كثيرة، ينقل على إثرها إلى المستشفى حيث يعالج هناك.

ما الصلة بين وأبو يعرب، والزعامات العربية التقدمية؟ وما الصلة بين وأمية، والأمة العربية أو سورية؟ وهل العقم في القيادات أم الشعوب؟ وكيف يمكن أن يكون العلاج؟ هل يكون في اللجوء إلى طبيب متزوج من فتاة إنجليزية؟ أم باللجوء إلى الشعوذة والخزعبلات والغوغائية؟ أم باللجوء إلى القوة والاتخاد الحقيقيين والقائمين على أسس ثابتة وبتنظيم الناس وحشدهم وتعبئتهم؟

لقد لجأ (أبو يعرب) إلى الأولى فلم تجد، ولجأ إلى الثانية، فكانت النكسة المريرة. إذن، الحل هو العقل واللجوء إلى توحيد الصفوف وحشد القوى، لا في القرارات السريعة كما حدث بين مصر وسورية قبيل الحرب:

لقد أسفرت تلك العلاقة، والاتفاقيات السريعة بين الدولتين عن حمل كاذب، لأنها لم تكن قائمة على أسس عميقة وراسخة ... خائن من يطلب الرحمة في زمن المنون والجنون. العقل والتعقل معنة جيل في الوحل لا يريد أن يصحو أو يموت (١٢).

ينهى الكاتب روايته بهذه العبارات:

كنا ثلاثتنا أنا وأمية وقاسيون حارس الليل الذى لا يكف ولا يستربح، تلمست جبينى أتخسس آثار الحروق فقالت أمية: كان يجب أن تبقينى معك... لأحترق معك... أشعر وكأننى تخليت عنك وسط الهول. لكأننى خذلتك قلت: سنستعيد أيام شهر العسل (١٣).

من خلال الرواية يبدو أن الكاتب كان _ في كابوس فزعه من غلالات التشاؤم واليأس ونغمة المصالحة التي أخذت تتردد على الألسنة بعيمد الهنزيمة _ يريد أن يدحض تلك

الأفكار، فنراه يفزع إلى التراث والتاريخ يستمد منهما حماسة وقوة:

أغلقت عينى وفتحت ذاكرتى، وأخذ وعيى يذوب، توغلت وابتعدت كثيراً وسط الصور المحطمة حتى توقفت عند كليب يكتب بدمه وصاياه العشر شعراً: وأول شرط أخوى [كذا] الزير لا تصالح ... لا تصالح ... لا تصالح وهكذا. ثم عرجت إلى عنترة وأبى زيد الهلالى. عندما خطر صقر قريش شعرت بالخجل يصفعنى ويلهب جبهتى كالسوط أو كالخيبة تهبط فوق وجه استنقذه [كذا] الحماس الطفولى فأنا عاقر، وليست هنالك مأساة أعمق من مأساة البدوى العاقر،

أول ما نلاحظه على هذه الرواية أن خط الأحمداث مضطرب، وهذا يعود إلى أن الرواية لم تكن نتاج بجربة ومعايشة أنضجها الزمن والعقل المتأني، بقدر ما هي نتاج تصور وأفكار مختلفة متأثرة بانفعال الهزيمة الذي ران على نفوس الناس في تلك الحقبة، ففيها شي من الاعتساف والافتعال وحشد الأفكار. وفيها شئ من المباشرة والخطابية. وفيها شئ من الإيديولوجية السياسية للكاتب. ويبدو أنها فكرة سيطرت على الكاتب فحاول توظيف شكل قصصى لعرضها، فاتخذ نمط الأوراق أو المذكرات، وهذا ما يفسر عدم عنايته برسم الأشخاص، وتشابع الحدث وتطوره في حدود الزمان والمكان. وشخصية الكاتب تبدو بوضوح خلال صفحات الرواية مما يسمها بشئ من المباشرة والتقريرية. فهو يريد أن يهاجم الأوضاع العربية وأجهزة القمع وأجواء الوهم التي عشناها، تلك التي وصلت بنا إلى ما وصلت، أو أوصلتنا إلى الهاوية. ولا غرو في ذلك، فالرواية تخضع بشكل اضطراري إلى الواقع الذي يقرر لدرجة كبيرة طبيعة البناء الأدبي كما يقول لوكاتش (١٥) وأنا أعتقد أن الكاتب لو كتب روايته الآن، أو بعد الهزيمة بسنتين أو ثلاث سنوات، لاختلفت إلى حد كبير عما هي عليه؛ لأن:

الرواية من الأعمال الأدبية التي تختاج إلى مسافة زمنية بينها وبين الأحداث التي تعبر عنها. وعدم

توافر هذا البعد الزمني يقع بها في ضبابية الرؤية ومباشرة المعالجة (١٦).

كما أنها لا تقوم على التقليد أو التعليم بل على التقليد أو التعليم بل على التكوين (١٧٠).

٢ _ أنت منذ اليوم:

رواية صغيرة الحجم بلغ عدد صفحاتها حوالى ستين صفحة من الحجم المتوسط. صدرت في بيروت عن دار النهار للنشر سنة ١٩٦٨م، بعد أن فازت بالجائزة الأولى لملحق الدار.

ميدان الرواية هو دمشق قبل بضعة شهور من هزيمة حزيران، وعمان قبيل الهزيمة وبعدها. وبطل الرواية شاب أردنى يتلقى العلم فى جامعة دمشق، ويعيش الأجواء السياسية والحزيية والاجتماعية والثقافية. وفى غمرة الأوضاع السياسية يقع انقلاب عسكرى، ويتلوه آخر وآخر، وتضطرب الرؤية فى ناظرى الشاب الأردنى وعربى، ويحس أن تجربته الحزية غير مقنعة، فينسحب من الحزب، ويترك الغرفة التى يستأجرها عند عائلة بسيطة، حيث كان يسترق الجنس مع ابنة صاحب الشقة الذى ترسبت فى نفسه قيم وأعراف البحاهية الأولى، كما يصفه الكاتب.

وبعد عودته إلى الأردن يستدعى للإدلاء بشهادته حول أمور حزبية، فيدلى بشهادة كاملة عن أحد معارفه القدامى: ويتوفى والده، فيصطدم بأخيه الأكبر بسبب توزيع التركة، فيمارس أخوه عليه، وعلى أمه، دكتاتورية قاسية للحصول على ما يربد.

وتخدث حرب حزيران الخاطفة، وتتم الهزيمة التى يلخصها تيسير بقوله: (بعد أن تم الأمر) (١٨٠)، ويفقد (عربي) حماسته، ويصاب بالقرف من كل شئ، ويحاول أن ينتحر، ولكنه يجبن في آخر لحظة، وينهى روايته بالتساؤل:

شعب نحن أم حشية قش يتدرب عليها هواة الملاكمة منذ هولاكو حتى هذا الجنرال الأخير؟ ... المسألة أنه شعب انتدب ليحارب من أجل أن يظل الرنين الغريب كلما قال معلم

التاريخ للصغار: الفترة الممتدة ما بين القرنين الخامس والعاشر ميلادى هي المعروفة باسم عصور الظلمة (١٩).

كان تيمير قد بدأ كتابة روايته عقب عودته من دمشق، وهي تركز بشكل قوى على تجربة انسحاق الإنسان العربي، وتلاشي كبانه في المجتمع العربي سواء أكان ذلك في نطاق الأسرة أم في نطاق الحنرب أم في نطاق المؤسسات الرسمية، فهو يعرى أسرته، أباه وأمه وأخاه، ويعرى نفسه، ويكشف ما اختلج في روحه من صراعات. ويقف وقفة جريقة من التاريخ في تناوله شخصية محمد بن القاسم فاتح الصين، الذي غضب عليه الخليفة فقتله، ولكنه لم يتورع عن تسليم مفاتيح المدينة للعدو!! كما يعرّي الأحزاب، ويتحدث عن مجربته الحزبية والجنسية بصراحة. إنه رافض لكل هذه الممارسات ووسائل القمع التي توجه ضد الإنسان وكأني به، من خلال إحساسه بتضاؤل قيمة الفرد في المجتمع العربي، ومن خلال إحساسه بأزمة القمع التي عاناها الإنسان العربي منذ القديم حتى الآن، يتنبأ بالهزيمة التي تطل من كل كلمة كتبها، وإن كان في أعماقه ولاشعوره يود ألا تحدث، فه و يطمع أن ينتسب إلى دولة قوية: «أن تحمل روحه وشم دولة قوية، (٢٠). ولكن آماله تتبدد نهائيا عندما تقع الهزيمة. وعبثًا يحاول إقناع نفسه بها:

حاولت تقريب الأمر لنفسى ولم أفهم ونطقت بكلمات بصوت عال: هزيمة. هذا ما هي، ولم أفهم ليست هزيمة بل شيء آخر (٢١)

ولكن صورة (دايان) الذى يتربع داخل تلك الجمجمة ويرى رباط عينه، ويسخر من العيون السليمة (٢٢)، وصورة المعنود الهائمين في صحراء سيناء عطاشا، وجنود ديان وهم يلوحون لهم بالماء، ثم يخفونه ويضحكون (٢٣)، كانت ترده إلى بؤرة الحزن والمأساة، وتبدى له كم نحن مضيعون وتافهون، مازلنا نعيش في عصور الظلمة.

تحاول الرواية التعبير عن مأساة أو فجيعة عاشها المثقف السربي بعد هزيمة حزيران، وهي تعرض مشاهد من حياة (عربي) المفترب عن مجتمعه. ولكنها ليست مشاهد منتابعة

بل متقاطعة أو متوازية دون اعتبار لحدود الزمان أو المكان، وكأنها تصوير لحالة التمزق والقلق والحيرة التي يعيشها عربي (٢٤).

لم يضع تيسير حلولا لتجاوز المشكلة أو المشاكل، ويبدو أنه ما كان قادراً على ذلك بسبب ظروف التخبط والحيرة التي كانت تتناهشه، فهو ضجر متألم شاك، يفكر بالانتحار، بدل أن يفكر في البحث عن سبل الخلاص، يلتقط النماذج الخائرة بدل أن يختار النماذج القوية. لقد وصفه أحد الباحثين بأنه حزبي كافر بالأحزاب، يحب بلاده، ولا مكان له داخلها، يحمل سوطاً حضارياً حزبياً، ولكنه لا يضرب أحداً، يجلس على حافة التاريخ ويكي (٢٥).

رواية تيسير واقعية حادة في واقعيتها ومعالجاتها. إنها نفئة مصدور، وصرخة جريح حزّه الجرح في القلب، وقد كتبها بأسلوب التداعي والحلم وحوار الذات وتداخل الأزمنة والأماكن والاتكاء على الكوابيس، لم يعتمد في روايته على الحدث، حيث نجد أن الحدث لا يستمر في تطوره، ولا ينتظم الرواية، بل يعتوره شئ من الاختلال؛ ولذا يقيم الرواية على التأمل والتداعي والمونولوج والعرض، ومن خلال رحلة على التأمل والتداعي والمونولوج والعرض، ومن خلال رحلة لها من براعة فاتقة، وقد نجح الكاتب في بعضها نجاحاً باهرا، وأخفق في بعضها الآخر، فقد أقام معماراً روائياً متشظياً ليعبر عن حالة الفوضي. ركز الكاتب جهده كله على شخصية عربي، وأهمل ما عداها من الشخصيات؛ فعربي هو محور الرواية، والآخرون يأتون بملامح باهتة، لا نستطيع أن نبين شخصياتهم بشكل جيد.

وعن تلك الرواية قال غالب هلسا:

رواية (أنت منذ اليوم) تعكس فى بيئتها تهشم الرؤية المتكاملة: لوحات قصيرة متتالية، لايربطها زمان أو مكان أو حدث واحد... وهذه الرؤية تشكل خروجاً عن نمط الكتابة الروائية العربية السائدة. وللتداعى بين المشاهد دينامية خاصة، فما يعاش فى اللحظة الحاضرة، يستدعى ذكرى قديمة، تستدعى بدورها مشاعر وأحاسيس قديمة وجديدة،

أى أن مجرد الوعى لايتم على مستوى واحد. بل على مستويات متعددة... فالرابط بين مستويات التبداعى ينبئق عن عناصر المفارقة والتناقض والانفعال (٢٦).

أهم ماتتميز به الرواية تلك القدرة البارعة في نقل الحدة والتعبير عن الألم، وتلك اللغة المركزة والتعامل مع التاريخ، أو ربط الحاضر بالماضي... فالكاتب مقتصد في ألفاظه وعباراته، ويبدو أن لنفسيته المتوترة، ولروح القلق والغربة التي كانت تسيطر عليه، أثرا في ذلك.

٣ _ الكابوس:

الرواية الثالثة على هذا الدرب، وقد طبعت من قبل دار النهار للنشر في بيروت، وهي عمل متوسط الحجم، لم تصل صفحاتها إلى مائة صفحة من الحجم المتوسط. والرواية حلقة في سلسلة الروايات التي تأثرت بهزيمة حزيران، وصاحبها من الأقلام المعروفة في فلسطين والأردن، نزح إلى عمان بعيد حرب حزيران سنة ١٩٦٧. ويسدو أن جو النزوح وظروف الألم والمعاناة والمرارة التي عاشها والتي كانت تلف الوطن العربي، قد انعكست عليه أكثر من الآخرين، لأنه فلسطيني، وإحساسه بأزمة التشرد والضياع والغربة أقسى من إحساس الآخرين.

كستب أمين شنار روايت في زخم الأحداث وحدة الانفعال، محاولاً فيها تصوير واقع القضية الفلسطينية منذ مؤتمر بال في سويسرا أواخر القرن التاسع عشر حتى هزيمة حزيران سنة ١٩٦٧ وواقع الأمة العربية، فانتهز فرصة الهزيمة ليطرح تخليله للأمر، واجتهاده في البحث عن خلاص من هذا الواقع المريض. وقد غلف روايته بالرموز التي يحتاج بعضها إلى شئ من الأناة حتى تفهم دلالته، وبعضها يستعصى فهمه، أو لايمكن أن يوصل القارئ إلى قصد الكاتب.

تدور الرواية حول قرية صغيرة مهجورة في بطن جبل يحجزها عن العالم، تتكون من بيت واحد كبير يتربع على دجبل البخورة، ويعلوه القرميد الأحمر. ترتمي أمامه مجموعة من الأكواخ الحقيرة المبنية من الطين والتبن، يعيش فيها أهل

القرية. والحياة في تلك القرية هادئة مصبوغة بالأحزان. وهناك الشيخ الكبير الذي يعيش في البيت الكبير، ولا يظهر إلا قليلا، وهناك الغريب الذي يظهر في القرية فجأة، ويصبح لما نفوذ واسع فيها، فيأتي بفرهاء آخوين، وهناك الخفراء، وهم رجال الشيخ الكبير. وهناك فرحات وهو الراوى، ووارث المذكرات وبطل الرواية.

تبدأ الرواية في عهد الشاب فرحات، إلا أن الكاتب يعود بها مع التاريخ إلى ما قبل حوالي سبعين سنة، أى في عهد الجد، ويصل بها إلى القوافل الأولى من المهاجرين اليهود إلى فلسطين أواخر القرن التاسع عشر. فالقرية عند الكاتب ترمز إلى فلسطين، أو إلى أى جزء من أجزاء الوطن العربي، أو إلى الوطن كله. والبيت الكبير والشيخ الكبير ويمزان إلى السلطة الدنيوية، التي كانت قديما سلطة دينية ودنيوية، ثم توقفت عند الشيخ بخم الذى توفى منذ زمن وفصل السلطة الدينية عن الدنيوية، وفرحات يرمز به إلى عنصر الشباب وتذبذبهم وحيرتهم والجبل هو الحاجز الذى يعزل القرية عن العالم.

يتسلم (فرحات) مذكرات جده من والدته. ويبدو أن الجد كان شيخًا واعبًا، فهو يحدثه عن «موسى، الغريب، وعن خطره على الجميع. ولكن المذكرات لاتتم، فيضطر فرحات إلى البحث والاستقصاء لاستكمال معالم الصورة، ومعرفة باقى الخفايا والأسرار. والكاتب يتوسل بهذه الوسيلة ليتجاوز عصر الجد إلى أيامنا الحاضرة. ويعلم فرحات أن أباه كان يعمل خفيراً عند الشيخ الكبير، وأن علاقته بالخواجات والأغراب كانت جيدة، ومع ذلك حبسوه في البثر، وحرموه أهله وتركوه يموت بحسرته. ويقرر فرحات أن يعمل ليشأر لجده الذي أذلوه حتى أصبب بالجنون، ولأبيه الذي قتلوه، فيركز بحثه على الشيخ الكبير، وعلى طبيعة علاقته بالقرية وبالغريب. وقبل أن يبدأ العمل، يقبض عليه ويلقى ببشر سحيقة لعدة أيام، ثم يخرج وبعين خفيرا، دون أن يتخلى عن الأمل في مقابلة الشيخ الكبير، كي يخبره عن حالة الناس، ومدى الأذى الذي يتحملونه لبعده عنهم. وفي إحدى الليالي، عندما يحاول ولوج البيت الكبير، لمقابلة الشيخ،

يصطدم برجل، فيضطر إلى قتله وإلى الهرب، دون أن يرى الشيخ الكبير. ويمر بالمقهى، ويتمادى على الناس، وينعتهم بالأذلاء الجبناء ويحرضهم على الأغراب، فيستدعى في اليوم التالي ويخبره كبير الخفراء بكل ما قاله في اليوم السابق بالمقهى لتحريض الناس على الخواجات، ويطلب منه أن يقيم معه علاقة صداقة، كما يطلب منه أن يعلن في القرية وفاة الشيخ الكبير، وأن يؤلب أهل القرية ضد الخفراء والأغراب، وهم .. أي الخفراء .. على استعداد لتنفيذ ما يطلب منهم. وينزل فرحات، ويلتقى ببعض أصدقائه الشباب ويدير معهم حوارًا حول الشيخ نجم والشيخ الكبير، وحول كيفية الخلاص من الغرباء، فتطرح الآراء والإيديولوچيات المختلفة لمواجهة الغرباء، من خلال نقاش الشباب، وكأن الكاتب بهذا يشير إلى ما كان يدور على ألسنة الناس قبيل النكسة من أراء واجتهادات حول قضية فلسطين. يستمر فرحات في محاولاته الدؤوب للوصول إلى الشيخ الكبير، ويصل إلى محاورته في إحدى الليالي، من خلف الباب، ولكنه يطلب منه الابتعاد والهرب كي لايقتله الخفراء، ويعده أن يكون معهم في اجتماعهم بمقهى الزهور. ويهرب فرحات، وخلال هربه يقتل رجلاً. وفي اليوم الثاني يقال إن الشيخ الكبير قد قتل، وتشبر أصابع الانهام إلى فرحات، ولايوضح الكاتب ما إذا كان ذلك حلماً أم حقيقة. وتنتهي الرواية على صوت انهيار القرية بكاملها من جراء زلزال يصيبها، ظهر يوم الاثنين، وهو اليوم الذي اشتعلت فيه حرب حزيران. والزلزال هو هزيمة حزيران، حيث يصفها الكاتب بقوله:

امتلأت السماء بدخان أسود كثيف. واحتجبت الشمس. وساد الظلام، ولمعت في الأفق الغربي جمرات عجيبة تزداد توهجاً كلما حدقنا فيها، وهوت الجمرات مخرق الفضاء واشتعل النهار من جديد حرائق في كل بيت، وازداد المسراخ، أصبح الآدميون قطعا متحجرة من الرعب محسست الخنجر بيدي وجف ريقي، وامتلأ فمي مرارة، وجرفني اشمئزاز فظيع وجاءني صوت (عودة) يتفتت فيه الغضب: لافائدة، انتهى كل رعودة) ... وانسللت دون أن يحس بي أحد، إلى

وراء، ثم انثنیت صوب المشرق، وأخذت أركض وكأنى في حلم، وأركض (۲۷).

وينهى شنار الرواية بهذا الحوار بين عودة العجوز المتفائل وفرحات:

يا فرحات، كم عاماً مد هذا اليوم في عمرك؟ ألا تحس أنك منذ الآن بدأت تحيا، ترى بكل عينيك، تسمع بكل أذنيك، تتنفس بكل خلاياك؟ يا فرحات هذا الذي حدث كان شيئاً لابد منه. كان صرخة استغاثة من شيخنا الكبير الذي هجرناه... قريتنا الحبيبة الوادعة القابعة في حضن الجبل، كان لابد أن نموت لتبعث (٢٨).

ثم يتجمع بعض الشباب في مقام الشيخ نجم، بعد أن يزيلوا منه الركام والأفاعي والعقارب ليبدأوا العمل، وليعيدوا بناء القرية على أسس جديدة.

يزاوج الكاتب بين ما تخمله هذه الأبعاد في الرواية من رموز، وحياة القرية الطبيعية، كي تخافظ الرواية على تسلسلها وترابط أحداثها وأشخاصها، وضبط الحبكة فيها. ولكن الرموز عنده تختلط إلى الحد الذي يفقد عنده القارئ قدرة المتابعة والتمييز، فنحن أمام الشيخ الكبير نحسه تارة أي حاكم عربي، وأخرى نحسه عبدالناصر، وثالثة نحس أنه الله أو الدين (٢٩). ومثل هذه الحيرة تنتابنا عندما نحاول فهم رمز الجبل أو الخفراء أو الأغراب (٢٠٠). ويبدو أن مواقف الكاتب القبلية والآراء الجاهزة التي يريد أن يسحبها على الجتمع العربي، والاتهامات التي يريد إلصاقها بالدول العربية الثورية، والإدانة التي يريد توجيهها إلى الحركة الوطنية العربية وإلى أيديولوچياتها، كل ذلك خلق تلك البلبلة لفهم رموز الرواية وتتبع حوارها، وأسبغ على الرواية الجفاف والجمود، بالرغم من أن الكاتب كان يحاول إدخال العنصر البوليسي وعنصر المغامرات والمفاجآت، وعنصر المرأة؛ تلك التي لاتخدم هدف الكاتب، بل تبلبل القارئ، فلا يدرى إذا كان يقرأ قصة بوليسية أو قصة واقعية أو قصة سياسية أو قصة رمزية. فالرموز التي يصطنعها الكاتب تارة تخدم أهدافه، وأخرى تتناقض معها. فإذا كان الرمز من أروع جماليات الفن، ومن أهم

مقوماته، فقد تخول عند شنار إلى حرفية تعليمية أحيانًا، وإلى لبس وغموض أحيانًا أخرى، مما أدى إلى تخلخل العمل الأدبى، وإلى افتقاد الرواية عنصر الإقناع والربط المنطقى.

فالرواية ليست واقعية، ويغلب عليها جو الانفعال، وهذا ليس مستغرباً لأن شنار كتبها وهو تحت تأثير الانفعال الحاد بالهزيمة والنقمة العارمة على البلاد العربية عامة، وعلى التقدمية منها بشكل خاص. ومع أنه يحاول التركيز على شخصية فرحات من حيث هو أمل للخلاص، بما يسبغه عليه من ملامح القيادة والبطولة والكشف والتصدى، فإنه لم ينجح في رسم شخصية قوية قادرة على التغيير، خلاقة، وذلك لما اتسم به فرحات من خوف وضعف وتقلب وانتهازية في بعض المواقف. أما الأشخاص الآخرون، فقد بدوا باهتى الملامح هامشيين، باستثناء (عودة) ذلك الكهل الذي حاول إعطاء، دوراً مهماً في آخر الرواية، حيث عمل في تدريب الماس وفي التخطيط للمعركة القادمة. وقد ظهر هذا في المرحلة الأخيرة من الرواية، دون مقدمات وكأنه الملاك

ما يلفت النظر في هذه الرواية هو الإهانات والسباب الذي يوجههه الكاتب من خلال شخصية فرحات إلى أهل القرية في كثير من المواقف. وكأن ذلك رد فعل لانسياق الجماهير وراء الزعماء الأفراد، وسكوتهم إزاء كل ما يحدث.

يمكن القول في النهاية إن الكاتب قد أحاط بناءه الفنى بهالة من «الفانتازيا» من خلال الأجواء الخيالية التي أضفاها على بعض الأحداث، كما اختلط عنده الحلم بالواقع، والواقع بتداعيات الماضى، مع أوهام البطل وتخيلاته (٢١). فهل كان وقع الهزيمة غير القابل للفهم منعكسًا على بناء هذه الرواية لتسجىء على ذلك النحو القريب؟ ربما كان ذلك.

٤ _ الصبار:

وهى رواية طويلة نسبياً؛ إذ بلغ عدد صفحاتها (٢٢٢) صفحة من الحجم المتوسط. وتدور أحداث الرواية، كما يبدو من خلال السياق، حوالى سنة ١٩٧٢. فأسامة، الشخصية الرئيسية في الرواية، يخبر الضابط الإسرائيلي على الجسر أنه ترك وطنه منذ خمس سنوات، وخرج بعد الاحتلال بثلاثة أشهر، وهو عائد إلى بلده نابلس ليعيش مع أمه بعد وفاة أبيه.

تدور أحداث الرواية حول عودة الشاب الفلسطيني (أسامة) بعد هجرة عن الوطن دامت خمس سنوات قضاها في دول الخليج. ومن خلال رحلة الكاتبة مع هذا الشاب العائد لتنفيذ مهمات معينة، ومن خلال التقائه بأقاربه وأبناء بلده، تضع الكاتبة يدها على كثير من الأدواء والعلل التي أدت إلى الهزيمة، ولا تزال، بل زادت حدة وبروزًا. فالشاب وأبناء وطنه يلاقون الذل والمهانة والشتائم، على الجسور وفي الداخل، من قبل الجنود الإسرائيليين. ويكتشف أسامة الشاب العائد المتحمس، أن الناس في الداخل قد وصلوا إلى درجة مخيفة من السلبية والتخاذل والحيرة، نتيجة للأوضاع السياسية العربية المبلبلة، والأوضاع الاقتصادية المتردية في الداخل، ونتيجة لضعف الوعي؛ ولذا نراه يردد في أكثر من مناسبة أن هذا الإسرائيلي المكلف بهذه المهمة، هو الضابط الذي أقدم أسامة على طعنه بخنجر، وقام عادل بالمساعدة في إسعافه ونقل ابنته. وكأن الكاتبة تريد أن تقرر حقيقة أن إمكان التعايش بين العرب واليهود مستحيل، مهما أبدي العرب من التسامح والإنسانية، لأن إسرائيل دولة باغية، قامت على الظلم والعدوان والسلب، وليس هناك من وسيلة لإيقافها واجتثاثها إلا القوة.

بالرغم من أن الرواية تتخذ من أسامة شخصية رئيسية تدور الأحداث حولها فإن (الصبار) ليست من الروايات القائمة على الأشخاص والأحداث، بل هى رواية بيئية تعتمد الحبكة المفككة (Loose Plot) والاتساع، أكثر من اعتمادها الحبكة العضوية أو المتماسكة (Organic Plot) (۱۹۳۳). إنها رواية استكشافية تتغلغل في أعماق المجتمع الفلسطيني بعد سنة ۱۹۲۷. وتكشف لنا واقع الهنزيمة وأثرها في بنيت السياسية والاجتماعية والاقتصادية والنفسية. كما أنها تتحسس طرق الخروج من هذا المأزق الذي أصاب الطبقات كافة، الملاك والأجراء، المسالمين والشرسين، المسنين والصغار، الفلاحين والعمال، المتعلمين والأميين.

الرواية من النوع الواقعي الصريح الجاد، فالكاتبة تصور الناس في الداخل، في مواقفهم الضعيفة المتخاذلة والمخذولة، وفي طموحاتهم وآمالهم في الثراء والترف والهجرة إلى دول الخليج، وفي سلبياتهم ولامبالاتهم ونقاشاتهم في تواف الأمور، وفي صراعاتهم الطبقية ومفاهيمهم البالية. وإلى جانب هذه الصورة السلبية، تتوقف عند صورة أخرى مقابلة هي صورة السجن والسجناء حيث تعرض لنا نماذج صلبة قوية مقنعة متفائلة قادرة على العطاء والتغيير بالرغم من ليل الهزيمة وواقع السجن والتعذيب. إنها صورة لأبناء هذا الوطن المخلصين الصادقين من المسلمين والمسيحيين، الذين لم تغرهم الدنيا ولذائذها ولم تضعفهم الهزيمة وعوامل التفريغ، ولم تفت في عضدهم المحاولات المتواصلة لكسر شوكتهم وتشويه مواقعهم. إنهم صادقون واعون مثقفون يدركون مخططات إسرائيل في القهر والتهجير والاستيلاء، لذا رأيناهم يتركون جامعاتهم ومراكزهم، ويلجأون إلى الوسيلة الوحيدة القادرة على الرد، وهي وسيلة النضال والتصدي، وهي الوسيلة التي سار فيها أسامة وباسل ولينة وآخرون من الشباب، أولئك الذين تعقد عليهم آمال كبار.

ما أرادت الكاتبة طرحه، هو أن الحلول الوسطى لا يخللنى، وأن المسادرة لابد أن تكون فى أيدى جيل الشباب الواعى المشقف، هذا الجيل الذى يجب أن يطرح قياداته التقليدية التي هزمت الإنسان الفلسطينى قبل أن تهزمه إسرائيل، وأن ينهج النهج العلمى التقدمى، يتمثل ذلك فى عدم قيام عادل بإخراج آلة تنظيف كلية أبيه قبل نسف المنزل، وفى ثورة باسل ونوار على والدهما فى آخر الرواية.

استعملت الكاتبة الأسلوب الوصفى، ولجأت إلى التحليل والمونولوج فى بعض الأحيان. أسلوبها جيد، وإن كانت تقع فى بعض الأخطاء النحوية واللغوية، وتستعمل ألفاظا عامية وعبارات نابية فى بعض المواقف. ويبدو أنها ترى أن ذلك النهج من الكتابة يضفى على روايتها واقعية أقدى.

ما يمكن أن نأخذه على الرواية شئ من التدخل والأفكار الجاهزة، والمباشرة، وافتعال بعض الحوادث والمواقف

لمرح أفكارها. ولكن هذه لاتقلل من قيمة الرواية، إذ تظل ها مكانة متميزة في مسيرتنا الأدبية، لما تتسم به من صدق صراحة وجرأة.

تخلو هذه الرواية من الانف عالية التي واجهتنا في لروايات الثلاث السابقة، ومن اصطناع الرمز بشكل محيّر. والسبب في ذلك أن الروايات السابقة كتبت في هول الفاجعة وبؤرة الهزيمة. أما هذه فقد كتبت بعد حين، حيث كانت العواطف قد بردت، والنفوس قد هدأت والمخططات قد تكشفت، وبدأ الإنسان العربي يفكر بالحلول والإمكانات المتاحة وغير المتاحة. وبدأت تعلو على الساحة العربية أصوات تنادي أن الحل في أيدي الفلسطينيين أنف سهم، ولابد أن يضطلعوا بالمهمة. وبدأنا نرى الوجود الفلسطيني المسلح، بما كان يحمله ذلك من آمال كبيرة لقطاعات الشعب الفلسطيني. وهذا ما يفسر - في رأيي - بعد هذه الرواية عن الانفعالية والشتم وجلد الذات وتوزيع التهم دون اتزان، كما حدث في روايات كثيرة. فالكاتبة متفائلة، بالرغم مما في تصويرها للمجتمع العربي مخت الحكم الإسرائيلي من صلبيات. وهي متفاتلة لأن الأوطان لاتسترد إلا بالنضال والتضحية، وهذا ما بدأ يحدث. وهي متفائلة لأن الشباب ــ جيل المستقبل ــ هم الذين بدأوا يأخذون دفة القيادة، بعد أن تمردوا على المتخاذلين والانتهازيين والنفعيين. فانعكاس الهزيمة في (الصبار) انعكاس مرير، ولكنه لم يدفع الكاتبة إلى النحيب والبكاء والشتم وجلد الذات، بل نراها تعدها مرحلة لابد من تجاوزها.

والأديب هو الذي ينتقى ويختار الأشخاص والأحداث، لنقل أفكاره ومواقف، وهذا ما فعلته الكاتبة، بالرغم مما ينعكس في نفسها من آلام ومرارة.

وفى الختام، يمكن القول إن (الصبار) تمثل مرحلة متقدمة في خط الرواية الأردنية.

الخلاصة:

من خلال الدراسة السابقة يمكن أن نخرج بالنتائج التالية:

أولاً: تناولت الأعمال الروائية واقع الهزيمة ومرارتها في نفوس الناس وأثرها على حياتهم، وانجهت باتهاماتها نحو البنى السياسية والعسكرية والاجتماعية، وحملت الجماهير مسؤولية كبيرة، ولكنها قلما فطنت إلى البنى الاقتصادية.

ثانيا: لم تختلف الروايات عما كانت عليه قبل سنة العرب العدة والعنف والمبالغة في الهجاء.

ثالثًا: أثبتت الروايات الأردنية تلك المقولة بأن الأدب جزء من لحظة الصراع، يتشكل ضمن علاقاتها (٣٣)، وذلك من خلال تجاوبها السريع مع الأحداث.

رابعًا: اختلفت معالجة الكتاب باختلاف البيشة والمواقف الفكرية للكاتب وزمن كتابة الرواية.

خامسا: وقفت الروايات - في غالبها - وقوفا سطحياً وانفعالياً عند الهزيمة، ولم نجد فيها إدراكاً فلسفياً جديداً للكون أو طريقاً واضحاً للتجاوز، فهي تركز على الماضي أكثر من تركيزها على المستقبل، ويبدو أن ذلك يعود إلى قسوة الهزيمة التي وقعت على نفوس الجميع وقع الصاعقة.

سادسًا: بالرغم من تأثير الروايات في نفس القارئ، فإننا لانستطيع أن نتجاهل ما فيها من التحكم الخارجي الذي يفرضه المؤلف على الشخصيات والأحداث، إلى الحد الذي تصبح فيه أحيانا غير مقنعة أو معقولة. وهذا يعود إلى سيطرة الأفكار على البناء الفني، من ناحية، وإلى الانفعالية الحادة من ناحية أخرى، خاصة أن أغلب الروايات لم تعط الوقت الكافي لتنضج، وإنما جاءت من عمق المأساة. فإذا علمنا أن الروايات هي أدب المجتمعات المتغيرة، واختمار بجارب السنين، والرصد الهادئ لمظاهر التحول في بني المجتمع (٢٤١)، نستطيع تفسير تلك الظواهر والإشارات في رواياتنا.

سابعا: لم تصل الروايات _ (إذا استثنينا الصبار) _ إلى مستوى أن تصنف بأنها أدب مواجهة أو أدب معركة؛ لأن أدب المواجهة والمعركة هو الذي ينظر إلى مشكلات الإنسان العربي بشجاعة، ويعالجها بواقعية ووضوح رؤية، ويضع أسس تجاوزها، وذلك من خلال تناول الإنسان العربي الواعى، ماضيًا وحاضرًا ومستقبلا (٣٥).

ثامنا: تنزع هذه الروايات منزع التجديد باستخدام بعض الأدوات الفنية الحديثة، كالأحلام والمونولوجات والتداعى والأسطورة وتداخل الأزمنة والأماكن والبناء العبثى

والرموز المحيرة والعدمية. وهي في ذلك انعكاس لما حدث في المجتمع العربي من تخطم وتبدل لكثير من القيم. ولانعني بذلك أن هذه الروايات تتناقض مع الواقعية، بل إن الابتكار والتجديد في شكل الرواية هو الشرط الذي لاغني عنه لمزيد من الواقعية (٣٦).

هواهش :

- ١ _ انظر آراء حسين مروة، مجلة الآداب، تموز وآب، ١٩٦٧م.
- ٢ _ انظر آراء صبرى حافظ، مجلة الآداب، تموز وآب، ١٩٦٧م.
- ٣ ـ عبدالكريم الأشتر، وراسات في أوب النكبة دار الفكر، دمش، ١٩٧٥، مر٩٥.
 - ٤ _ انظر رأى محمد دكروب، مجلة الآداب، ت٢، ص١٩٦٩م.
- م غسان كنفانى، أدب المقاومة في فلسطين المحتلة من سنة ١٩٤٨م إلى
 سنة ١٩٦٦م.
 - ٦ _ انظر آراء أحمد محمد عطية، الآداب، ك١٠ سنة ١٩٦٨م.
 - ۷ ــ انظر آراء صبری حافظ، الآداب، آذار، سنة ۱۹۶۹م.
- ٨ ـ غسان كنفانى، فى الأدب الصهيونى، منظمة التحرير الفلسطينية، مركز
 الأبحاث، يبروت ١٩٦٧، ص٩.
 - ٩ _ جودت السعد، الأدب الصهيوني الحديث، ص٥٦.
 - ١٠ _ غسان كنفاني، في الأدب الصهيوني، ص١٠.
- ١١ شكرى عزيز ماضى، انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية،
 المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٧، ص٢٧.
 - ١٢ _ سالم النحاس، أوراق عاقر، دار الاتخاد، بيروت، ١٩٨٦، ص٣٥.
 - ١٣ _ المرجع السابق، ص٩٩.
 - ۱۶ _ نفسه، ص۱۲ .
- ١٥ ـ مورس شرودر وآخرون، نظرية الرواية، ترجمة محسن جاسم الموسوى،
 منشورات مكتبة التحرير، بغداد، ١٩٨٦، ص٧٧.
 - ١٦ _ عبدالكريم الأشتر، دراسات في أدب النكبة، سبق ذكره، ص١٤٦.
 - ۱۷ _ نظریة الروایة، سبق ذکره، رأی لروب غربیه، ۸۹.
- ١٨ تسير مبول، الأعمال الكاملة، دار ابن رشد، بيروت، ١٩٨٠، ص٥٠.
 - ١٩ _ المرجع السابق، ٥٨ _ ٦١ .
 - ۲۰ _ تقسه، ص ۸۵.
 - ۲۱ _ نفسه، ص۸۰

- ۲۲ _ نفسه، ص٥٩.
- ۲۳ ـ نفسه، مس ۲۱.
- ۲٤ ـ انظر شكرى عزيز ماضى، انعكاس هزيمة حزيران على الرواية، سبق ذكره، ص٤٥.
- ٢٥ _ إلياس خورى، تجربة البحث عن أفق، منظمة التحرير الفلسطينية، مركز
 الأبحاث، بيروت، ١٩٧٤، ص٧٦.
- ٢٦ _ مجموعة مؤلفين، تيسير صبول، دم على وغيف الجنوبي، جاليرى الفينيق للثقافة والفنون، عمان، د. ت، ص ١٠٠٠.
 - ٢٧ _ أمين شنار، الكابوس، دار النهار للنشر، بيروت، ١٩٦٨، ص٨٩.
 - ٢٨ _ المرجع السابق، ص٩٤.
- ٢٩ _ يبدو ذلك في أكثر من موقف (في كتبنا أنه حي لايموت) ص٧٢، ليست هذه هي المرة الأولى التي ينقرض فيها جيل ملعون من أهل هذه القرية. مازرعته اللعنة بخصده اللعنة. انتهوا، ص٩١٥.
- ٣٠ انظر أحسد أبو مطر، الرواية في الأدب الفلسطيني ، وزارة الشقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٠، ٣٤١، وصالح أبو إصبع: فلسطين في الرواية العربية، ص١٣٥٠.
 - ٣١ _ أحمد أبو مطر، المرجع السابق، ص٣٥٥.
- ٣٢ _ محمود السمرة، في النقد الأدبي، الدار المتحدة للنشر، بيروت، ١٩٧٤، م. ٢٨.
 - ٣٣ _ انظر إلياس خورى، تجوبة البحث عن أفق، سبق ذكره، ص١٠.
- ٣٤ _ انظر إدوين موير، بناء الرواية، ت. إبراهيم الصيرفي، الدار المصرية للنشر، " القاهرة، د. ت. ص٧ .
 - ٣٥ _ انظر رأى غائب طعمة فرمان، الآداب، ت٢، سنة ١٩٦٨م.
- ۳٦ _ انظر رأى ميشال بوتور، بحوث فى الرواية الجديدة، ت. فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ١٩٧١، ص٨.

النتاج الروائی فی لبنان (تیارات واتجاهات)

رشيد الضعيف

سأحاول في هذه الكلمة إلقاء نظرة على الرواية في البنان، منذ حوالي أكثر من قرن وحتى ما بعد الحرب فيه، محاولاً رسم اتجاهاتها العامة، وهي اتجاهات أعتقد أنها لا تخرج عن اتجاهات الرواية العربية بشكل عام.

ثلاثة تيارات ظلت تتجاذب الرواية في لبنان حتى الحرب التي اتفق على تأريخ بدايتها بالعام ١٩٧٥: الواقعية والرومنتيكية والوجودية. لكن، وقبل المضى في الكلام عن هذه التيارات، لابد من تسجيل بعض الملاحظات التي تستوجها طبيعة هذه الأعمال الروائية ذاتها.

إن في كل تصنيف تعسّفاً ما، لأن التصنيف يقطع بين الأشياء قطعاً يجعلها تبدو على غير ما هي عليه، خصوصا إذا ما كانت الأعمال موضوع التصنيف، كالتي ندرسها لا تساعد على ذلك، أي لا تقدم نفسها على أنها تعبير عن

مدرسة أو تعبير عن تيار، ففى الرواية الواحدة نجد أحياناً هذه التيارات مجتمعة وإن تفاوتت فى الأهمية، وهذا يجب ألا يفاجئ أحداً خصوصاً حين نُدرك أنّ تاريخ الرواية العربية، وإن كان على تماس مباشر مع تاريخ الرواية الغربية، ليس نسخة عنه، بل إن له مساره الخاص. فالأدب العربى عموماً، منذ فجر النهضة، كان شديد الارتباط بالواقع، وقد حدّد هذا الارتباط هُويته، بمعنى أنّ معالم هذا الأدب ارتسمت وسط الصدمات الناتجة عن الاحتكاك بالغرب والصدام به، وما الصدمات الناتجة عن الاحتكاك بالغرب والصدام به، وما استتبع ذلك من مسائل الحداثة والتحرير والهوية. أريد أن أولوا بهذا إن التيارات الثلاثة التي ذكرتها، أى الرومنتيكية والواقعية والوجودية لم تكن عندنا كما كانت عند الذين استوحيناها منهم؛ فالرومنتيكية في أوروبا، كما هو معروف، اعادت الاعتبار للأحاسيس والخيال بوصفهما رد فعل على سلطان والعقل، الذي عملت به الكلاسيكية، والواقعية على تضخيم المشاعر الذي مارسته الرومنتيكة،

باحث ورواثی، لبنان.

والوجودية كانت بنت سياقها التاريخي بعد الزلزال الضخم الذي عرفته أوروبًا، أي الحرب العالمية الثانية. أمَّا في روايتنا العربية، وأقصد لبنان خصوصاً، فلم تكن هذه مدارس وتيارات لها مبادئها وأسسها ونظرياتها، بل كانت، كما أرى طرقًا وأساليب هي أقرب إلى سمات المعاصرة قد وظفتها الرواية بكل تباراتها من أجل فهم الواقع الاجتماعي وإصلاحه من ناحية، ولأن القارئ قد استدعى ذلك من ناحية ثانية. أشير إلى هذه الناحية الثانية بخاصة لأني أعتبرها غاية في الأهمية، لأن القارئ هو الرابط ما بين الرواية وما يسمى المجتمع، مما يعني أنها تتحول بتحوّل العصر والمجتمع، وهذا صحيح، لكن السؤال يبقى؛ وهو ما هذا الشئ الذي عندما يتغير (الجسمع يؤدّى إلى تغير الرواية ؟ ما الذي يربط ما بين (الجتمع) والرواية بحيث إن الرواية تتحول عندما يتحول الجتمع، ؟ إنه القارئ كما ذكرنا؛ فهو الواسطة ما بين الرواية و(الجتمع، وهذا القول يستمد أهمّيته، وهي أهميّة قصوي، من أن القارئ هو وجهة الكلام أي المرسَل إليه، والمرسل إليه يحدد أسلوب الكلام بل طبيعته وموضوعه، فالقصة ذاتها لو أردتً إخبارها (أنا الراوى الرجل) إلى امرأة بهدف إغرائها أو إلى ثرى بهدف استدرار عطفه أو إلى فتى بهدف إثارة حماسته، اختَلفَتْ.

أمّا هذا القارئ فليس شخصاً بعينه مسجّلًا في دوائر النفوس، بل هو افتراض له وقع الحقيقة ومفاعيلها.

الرواية في لبنان حتى الستينيات

الواقعية

كان القارئ عامة، في الخمسينيات، عالماً بحقيقة عصره، فكانت الرواية تصف له الواقع باطمئنان – أى بلا مساءلة ذاتها. (ليس هذ الكلام موقفاً بل وصف وحسب). وكان بناء الرواية على علاقة متينة بهذا «الاطمئنان الإبستمولوجي، الذي كان يتمتع به القارئ، والذي كان مدعما بمصير عشرات الملايين من البشر لكن الراوى، وتمشياً مع توقعات القارئ أيضاً، لم يكن يقدم هذه المعارف كما لو أنها كانت دروساً في الأشياء، بل كان يقدمها عبر «قصة» يحاول أن تكون شيقة بقدر ما أمكن. وبهذا المعنى كان يعبر عن النزاع

السائد في المجتمع بواسطة حبكة ، أو خبرية أو حدوتة . والمجتمعات المدركة على أنها نزاع بين فئتين الشعب المضطهد والحكام الطغاة ، أو الطبقة العاملة والطبقة الحاكمة . . إلخ ، مليئة بأنواع الحبكات المختلفة والحدوتات والخبريات . الروائي كان يعرف الواقع ، إذن ، وكان يعرف أمراضه ، وكان دوره الإشارة إلى هذه الأمراض ، والتنبيه إليها . فلا نجد صعوبة عند قراءة إميلي نصرالله مشلا في تحديد العلة ، التي هي العادات والتقاليد والجهل والتمييز بين الجنسين . . إلخ . ولا نحورى إلى توفيق يوسف عواد وسهيل إدريس ومحمد عيتاني . . إلخ ، في تحديد العلة أيضا . . إلخ ، في تحديد العلة أيضا . . إلخ ، في تحديد العلة أيضا .

لا يقلل هذا الكلام إطلاقا من قيمة أعمال هؤلاء الأدباء الرفيعة، خصوصاً أنه لا يمكن اختزالها إلى هذا، لأنها أكثر تعقيداً بكثير. لكن هذه الأعمال مع ذلك، في قسم منها، مبنية على نظرة للواقع (متضمنة أو صريحة) مفادها أنه هنا (أي الواقع)، وأن معرفته مسألة جهد وحسب.

هذه كانت حال الرواية في لبنان حتى أواثل الستينيات القول في لبنان، لكنى أعتقد أننى لا أخطئ إذا ما قلت إنها كانت حال الرواية العربية عامة). كان القارئ، أقصد إدراك تسم من دالجتمع لذاته، هو المرسل إليه وقد خصصت بالذكر فترة الستينيات لأن المرسل إليه كان نخول آنذاك وكانت قد فهمت هذا التحوّل بسرعة روائيات نسوة كثيرات، كان في طليعتهن ليلى بعلبكي وحنان الشيخ وليلى عسيران.

الوجودية

قبل أن أبدأ الكلام عن الوجودية أود الإشارة إلى أن بروز الوجودية على مسرح الرواية لا يعنى احتلالها هذا المسرح كاملاً، فقد بقيت الواقعية تحتل مكاناً مهماً، عند توفيق بوسف عواد وسهيل إدريس، خصوصاً بلقيس الحوماني في روايتها الشديدة الواقعية، (حى اللجي) (١٩٦٩).

ونعنى بالوجودية هنا ما هو شائع عنها في الكتابات الأدبية أى هذا الإحساس (أو هذا الاعتقاد) بأن الإنسان موجود في عالم غريب عنه، وهو ما يستدعى، على مستوى

المشاعر، الخوف والتفاهة واللامعنى، وعلى المستوى الفلسفي مبدأ ضرورة الحرية.

هذه المشاعر والمعتقدات الفلسفية، نجد صداها قوياً في روايتي ليلي بعلبكي (أنا أحيا) ١٩٥٨ و (الآلهة الممسوخة) ١٩٦٠، وعند ليلي عسيران في (الحوار الأخرس) ١٩٦٢ و (المدينة الفارغة) ١٩٦٥ وعند حنان الشيخ في (انتحار رجل ميت) ١٩٧٠ التي تمت كتابتها عام ١٩٦٦. وهي مشاعر ومعتقدات مازالت بارزة في أعمال يوسف حبثي الأشقر منذ البداية، أوائل الخمسينيات، وحتى وفاته عام ١٩٦٦ (نذكر بخاصة روايته (أربعة أفراس حُمر) ١٩٦٤.

إنّ المناخ الوجودى الذى شهدناه فى لبنان عبر أعمال هؤلاء الكاتبات، نمت بذوره أيضاً فى الخمسينيات سع سهيل إدريس (الحى اللاتينى) ١٩٥٣ . و(الخندق العميل) ١٩٥٨ ، وإننا نجد أثراً له فى أعمال توفيق يوسف عواد أيضاً، وهو مناخ انتشر تلك الفترة فى عالم الرواية العربية عامّة (صراخ فى ليل طويل) ١٩٥٥ لجبرا إيراهيم جبرا، و(اللص والكلاب) ١٩٦١ و(ثرثرة فسوق النيل) ١٩٦٥ لنجيب محفوظ.

الرومنتيكية

لاشك أن تيار الرومانسية يتمثل أكثر ما يتمثل في أعمال إميلي نصر الله، رغم ما ذكرناه عن تمثل الواقعية أيضا في أعمالها.

إن واقعية إميلي نصرالله، في أعمالها الأولى خصوصاً (طيور أيلول) ١٩٦٨ و (شجرة الدفلي) ١٩٦٨ ، هي واقعية تتعايش بوئام مع رومانسية بادية صريحة. وكذلك الأمر في أعمالها المتأخرة (الرهينة)١٩٩٢ .

إن التعايش بين الواقعية والرومانسية لا نجده في أعمال إميلي نصر الله، بل في أعمال غيرها ممن لم يعرفوا برومانسيتهم، كتوفيق يوسف عوّاد مثلاً، حيث نجد أحياناً مسحة رومانسية بادية صريحة، في قصصه خصوصاً.

ما بعد الستينيات - هزيمة حزيران غلبة الواقعية من جديد

حين نقول الرواية بعد مرحلة الستينيات، فإنما نعنى عملياً بهذا القول الرواية بعد هزيمة يونيو (حزيران) ١٩٦٧ أمّا ما سنورده فيما سيأتى من ملاحظات تتناول الرواية، فليس على سبيل إقامة الدليل على الأثر الذى تركته هزيمة حزيران فى الرواية العربية خصوصاً، وفى الأدب العربى عموماً، فهذا ليس القصد، لأننا لا نريد أن نكرر هنا ما يجمع عليه عادة مؤرخو الأدب من تأثير هزيمة حزيران العميق فى الحياة الأدبية العربية. بل قصدنا من هذه الملاحظات رصد حركة الرواية فى لبنان بعد ذلك التاريخ وتعيين انجاهاتها.

هناك شئ أكيد قد استجد لا يمكن ألا نلاحظه وهو أن مشوار الرواية الوجودية عملياً قد توقّف، بينما ترسخ في المقابل التيار الواقمي وزاد انتشاره.

لم يصادر لليلى بعلبكى، (وهى أبرز ممثلات هذا التيار الوجودى)، بعد ذلك التاريخ على حد علمنا، رواية أخرى غير اللتين جئنا على ذكرهما (صدرت لها مجموعة قصص عام ١٩٦٤).

أمّا حنان الشيخ، فقد انتقلت من المناخ الذى سميناه وجودياً، في (انتحار رجل ميت) إلى المناخ الاجتماعي الواقعي في (حكاية زهرة) وما تلاها من أعمال.

وتابعت ليلى عسيران مسيرتها فى انجّاه مزيد من التبنى للقضايا الوطنية، ومع مزيد من التخلى عن المسائل والمشاعر الوجودية (خط الأفعى) ١٩٦٩ ، (عصافير الفجر).

أما إميلى نصر الله فقد تابعت مسيرتها ضمن الإطار الذى اختارته ذاته، أى إطار التعايش بين تيارى الواقعية والرومانسية، لكنها ربما خففت قليلاً من الرومانسية فى أسلوبها لصالح أسلوب أكثر (وصفية).

لكن يوسف حبشى الأشقر ظلّ على سعيه الفلسفي من خلال العلاقات الاجتماعية والإنسانية. وقد تعمّقت

شخصياته أكثر في بحثها عن ذاتها خلال الإيمان بالله أو دونه، أو عن طريق الالتزام الحزبي والعقائدي، أو عن طريق علاقات الحب.

أما توفيق يوسف عُواد فقد تابع مسيرته الواقعية المعروفة في الرواية خصوصاً (طواحين بيروت) ١٩٧٢ .

الرواية أثناء الحرب وما بعدها

أعتقد أن الباحثين يُجمعون على أن الأوضاع الجديدة تستدعى أنماط قول جديدة. ولقد تبدّل «المشهد» كله مع الحرب في لبنان، وتحوّلت الرواية تحولاً عميقاً: لم يعد القارئ يملك الحقيقة. تبدّل إدراك المجتمع لذاته.

واقعية بلا اواقع موضوعي ا؟

إن هناك فرقاً في موقف كاتب الرواية من الحقيقة قبل الحرب وبعدها، فقد كانت الحقيقة عند روائي ما قبل الحرب واضحة بشكل عام، وأقصد بالحقيقة هنا الحقيقة الاجتماعية خصوصاً والحقيقة التاريخية. فالتاريخ عنده كان يسير بانجاه واضح، بانجاه الحرية، والتحرر، والعدالة، والتقدم (قيم الحداثة). والواقع الاجتماعي كان صراعا ما بين أحزاب المستقبل وأحزاب الماضي، والعالم كله كان مقسوماً بشكل المستقبل وأحزاب الماضي، والعالم كله كان مقسوماً بشكل واضح أيضا إلى فشتين، فقة الخير وفقة الشر. وهذا الكلام يصح على الرواية بكل تياراتها الواقعية والوجودية والرومانسية (ويصح أيضاً حتى على الرواية التاريخية أو رواية العبرة كما نستطيع تسميتها التي تمثلت في أعمال رئيف خوري (الحب أقوى) مثلاً ١٩٥٠).

الرواية السائدة، إذن، عندنا كمانت تصف الواقع وتبخى تغييره. أما اليوم فقد تغير الوضع، فالرواية التي كانت سائدة لا تزال على أهمية ما، لكن نشأ إلى جانبها رواية أخرى هي أيضاً تريد تغيير العالم، لكن دون أن تصفه!

تغيير العالم بلا وصفه

كشير من الروايات في لبنان اليوم، لا يصف العالم من أجل تغييره، لكنه لا يزال متضمناً رغبة في التغيير. وأعتقد أنه

من الممكن، وإن بشئ من التعسف، تقسيم هذه الروايات إلى قسمين: قسم مع التغيير الاجتماعي المبني على قيم عصرالنهضة التي هي قيم الحداثة، وبينها كثير من الروايات التي كتبتها نساء (نازك يارد)، وقسم آخر يريد تغيير القيم الأخلاقية (ethiques) وحسب، بشكل مستقل عن قيم التقدم والمعرفة وسيادة العقل (هدى بركات، إلهام منصور). قلت إننا لا نستطيع إجراء هذا التقسيم بلا تعسف لأننا نجد القسمين أحياناً في الرواية الواحدة.

الحقيقة

عندنا اليوم في لبنان روايات كشيرة تطرح موضوع المحقيقة، أو بكلام أكثر دقة توحى بعدم وجود حقيقة موضوعية واحدة هي ذاتها عند جميع الناس. ويظهر ذلك فيها بتعدد وجهات النظر في الرواية الواحدة فيروى الحدث ذاته من زوايا مختلفة، ويظهر ذلك أحيانا بواسطة الاعتراف الصريح من قبل الشخصيات الروائية بعدم قدرتهم على معرفة الحقيقة، أو يظهر أيضاً على شكل اعتراف من الراوى بالتباس الحقيقة عليه وعدم قدرته على تمييزها (إلياس خورى).

وحنان الشيخ في (حكاية زهرة) - مستفيدة من طريقة في كنر في (الصخب والعنف) تدعو القارئ إلى التماهي مع زهرة ثم مع خال زهرة، ثم مع زوج زهرة .. إلخ .. (حكاية زهرة).

أمّا الحقيقة عند الجدّ الشيخ المسنّ في رواية (أيام زائدة) لحسن داود، فإنها تتحوّلُ إلى شئ هيولى. وعند رشيد الضعيف الحقيقة أن التاريخ يجرى بنا على غير ما نشتهى، فنحن عملاؤه ضد أحلامنا غالباً.

الرواية «التسجيلية»

وقد نشطت إلى جانب ذلك الرواية التى تم فيها تسجيل يرميات الحياة في فترة الحرب، وهذه صفة مميزة لكثير من الروايات التى كتبتها نسوة أثناء الحرب (بيروت) ١٩٧٥ لفادة السمّان، (تلك الذكريات) ١٩٨٠ لإميلي نصر الله (الصدى المخنوق))١٩٨٦ لنازك يارد .. إلخ.

رواية الأنا التي بلا حدود

أعتقد أن الألم يبرز والذات، فقد أدّت التجارب المريرة التى عاشها اللبنانيون، من قتل وخطف وتعذيب وتدمير وانهيار أحلام نذر كثير منهم أيامه لها، ألم لا يطاق، فكانت رواية الدوانا، كأنها معادل فنى لهذا الواقع، وليست هذه الرواية كما قد يظن إيغالاً فى الذات دائماً، بل هى لسان حال الناس غالباً. فليس الروائي من تألم بل الناس هم الذين تألموا، وهو منهم، لذلك كانت الدوانا، التى تروى جماعية بقدر ما هى معنية (رشيد بقدر ما هى معنية (رشيد الضعيف). لكن هناك أيضاً وأنا، وفردية، تبحث فى ذاتها وتوبيوجرافية بالمعنى الحصرى بقدر ما نحن أمام روايات تبغى أوتوبيوجرافية بالمعنى الحصرى بقدر ما نحن أمام روايات تبغى العصال ألم الدوانا، العاوية ألم الجماعة، أو ألم السؤال أو الاثنين معاً.

Magic Realism السحرية

الرواية اللبنانية اليوم (كما العربية عامة على ما أعتقد) متصلة أكثر من أى وقت مضى بالتيارات التى تتجاذب الرواية العالمية. فبالإضافة إلى الأسباب الدائمة التى تجعل لبنان على تواصل دائم مع الخارج (نادراً ما نرى روائيا في لبنان لا يجيد قراءة لغة أجنبية - خصوصا الفرنسية والإنجليزية - نم إن عدد المغتربين اللبنانيين أكشر من المقيمين)، فإن الإحصاءات تشير إلى أن فيه أكبر نسبة من المشتركين أى الإنترنيت، خارج العالم والمتقدمة.

لذلك فمن المنطقى جدا، أن يجد ما يحدث في الخارج صدى سريعا له في لبنان.

ومن بين التيارات التي كان لها الصدى السريع، التيار الذي يسمى Magic Realism والمتمثل خاصة في رواية أميركا اللاتينية، وقد بلغنا نحن في الأدب العربي عن طريق ترجمة جارسيا ماركيز خاصة، (مئة عام من العزلة)، (خريف البطريرك) ... إلخ. ومن خصائص هذا التيار الجمع بين الواقعية والفانتازيا. إننا نقع على أثر لهذا التيار في كثيرمن أعمال روائية لبنانية.

الغرائية Exotisme:

فى رواية فترة الحرب وما بعدها، يلاحظ المراقب بوضوح أن هناك سعيا للإدهاش يميز بعض الأعمال الروائية، وربما كان هذا الميل إلى الإكزوتيكا يشكل مفارقة، لأنه يعنى أننا نكتب عن أنفسنا ما نعتقد أنه يسر القارئ الأجنبي إذا ما قرأه مترجما في لغته، مما قد يؤثر أحيانا على تماسك العمل وعلى المبدأ الضابط له.

العقدة والتماسك

إن الوقوع في هذا الأمر، أي السعى وراء الحدث على حساب التماسك، يسهله أن العقدة في كثير من الروايات لم تعد أساسا في بنائها، بخلاف واقعية ما قبل الحرب التي قلنا عنها إنها تتصف بالاطمئنان الإبستمولوچي. ونحن نعرف أن العقدة تساعد على شد أطراف الرواية كلها، وعلى نسجها حول نواة واحدة، وأن غيابها يجعل الرواية أكثر عرضة لتجاذب الأحداث. فالتماسك كما هو معلوم ضد التفتت، وضد الهذيان، وضد السهولة، وهو هدف الفنون كافة، فجميعها تسعى إليه، وهي فنون بقدر ما تتمتع بسمته.

لكن التماسك في العمل الروائي قد يتم بألف شكل وشكل، فهناك تماسك يبني على علاقة التضاد، أو على علاقة التناقض، أو على الخاورة، أو على الشبه أو على التدرج ... إلخ. وشبيه ذلك في الرسم، مثلا، واضح، فكثيرا ما نقع على لوحة تدهشنا بتماسك ألوانها فقط لا بموضوعها، ولا بشئ آخر.

على سبيل الخاتمة

ما زالت الرواية في لبنان، إذن، تتحول، مجارية في ذلك الرواية العربية عامة والرواية على الساحة العالمية أيضا، وقد ازدادت وتيرة تخولها مع الحرب التي جرت في لبنان وتنوعت موضوعاتها وطرائق كتابتها، وصارت فنا يضاهي الشعر إن لم يفقه أهمية بعدما كان دونه.

إن كل هذا التحول ينضوى ضمن منطق الأشياء، وقد عرفنا مثله في اللغات والحضارات المعاصرة، لكن السؤال الذي يفرض نفسه الآن يتناول مستقبل هذه الرواية انطلاقا مما

قلناه عن أهمية القارئ أو المرسل إليه أو إدراك المجتمع لذاته، وانطلاقا مما ذكرناه دون الوقوف عنده، من نخول هذا القارئ إلى الإنترنيت (والملتيميديا طبعا) فما مستقبل الرواية؟ ليس في لبنان أو البلاد العربية وحسب بل في العالم كله. هل ميجئ يوم (قريب!) نقول فيه: الرواية قبل الملتيميديا والرواية بعد الملتيميديا؟ بل ربما كان الوضع أكثر دقة من ذلك، خصوصا أننا عرفنا في التاريخ القديم فنونا توقفت عن النمو، وإن بقيت خالدة، كالملحمة والقصيدة الجاهلية والمقامة، وقد عرفنا في التاريخ القريب فنونا تطورت في انجاه العزلة والانحسار كالشعر، والمسرح أيضا (وإن بدرجة أقل)، وقد عرفنا ما طرأ على الرواية من تخول في مواضيعها وفي بنائها، بل في طبيعتها بوصفها نوعاً أدبياً، نتيجة تطور بنائها، بل في طبيعتها بوصفها نوعاً أدبياً، نتيجة تطور

الصحافة والصورة الفوتوغرافية، والسينما خصوصا. أما التحول الذى طرأ على القارئ فى السنوات الأخيرة فشديد الوضوح. تقول الإحصاءات إن الشباب اليوم ينصرف بأعداد هائلة عن القراءة إلى الملتيميديا. (إضافة إلى أن الرواية كانت لعقود خلت أكثر الفنون شعبية، وقد باتت وراء برامج كشيرة يعرضها التلفزيون).

إن السؤال، إذن، مشروع إلى أقصى الدرجات وإن القلق أيضا في محله تماما. وهو قلق لا يولده الخوف أو الحنين المبكر إلى شئ يخشى أن يكون في طريق الزوال، بقدر ما تولده رغبة مشروعة إلى أقصى الدرجات في المساهمة في رصد هذه التحولات التي تعنينا تماما كما تعنينا كل مسألة تمس جوهر ثقافتنا أو حضارتنا أو وجودنا!



الرواية العمانية وخصوصية الرواية الخليجية

يوىف الشارونى*

تبرز خصوصية الرواية العمانية ـ وربما تمتد فتشمل الرواية الخليجية ـ من خلال ثلاثة روائيين ينتمون إلى ثلاثة أجيال، لكنهم نشروا أعمالهم خلال النصف الثانى من القرن العشرين هم: عبدالله بن محمد الطائى (١٩٢٧ ـ ١٩٧٣) الانكى لم ير من النهضة العمانية الحديثة (١٩٧٠) إلا فجرها، وذلك في روايته (الشراع الكبير) ١٩٧٣. ثم سعود بن سعد المظفر (المولود عام ١٩٥١)، والذي عاش طفولته وصباه المغمورين في سنوات ما قبل النهضة، ونضجه الفني والفكرى بعد طفرة بلاده الحضارية، وذلك في رواياته (رمال وجليد) ١٩٨٨، و(المعلم عبدالرزاق) ١٩٨٩، ١٩٨٨، و(المعلم عبدالرزاق) ١٩٨٩، وأخيراً (إنها تمطر في أبريل) ١٩٩٧، ثم سيف بن سعيد السعدى

(المولود عــام ۱۹۶۷) ابن الجــبل الذي نشــأ في عــمـــان الحديثة، وذلك في روايته (جراح السنين) ۱۹۸۸.

وتتمثل هذه الخصوصية في ثلاثة مظاهر:

أولها تلك القفزة الحضارية التي عاشتها المجتمعات الخليجية من القرون الوسطى إلى قلب القرن العشرين، ذلك أنها تطورت في بضعة عقود ما تطورته دول أخرى في قرون، مما أحدث زلزلة اقتصادية واجتماعية ونفسية اجتاحت دول الخليج العربي، وذلك لأسباب عدة، في مقدمتها اكتشافات النفط واستغلاله. وقد لخص لنا الأديب الإماراتي عبدالحميد أحمد لُ هذا التطور في النقاط التالية:

_ إن هذه الطفرة الاقتصادية غير المبرمجة عملت على نقل المجتمع بشكل حاد وعنيف من حالة التخلف إلى حالة مغايرة، حديثة في الجوهر والمضمون.

- إن الثروة الجديدة السائلة وفرت للناس استعمال كل شي دون بذل أي جهد إنتاجي حقيقي.

_ نتيجة لذلك، تصدعت العلاقات الاجتماعية القديمة، ثم أحدث تنكمش وتضمحل وتتلاشى، لتحل محلها علاقات جديدة، سمتها الغالبة روح الاستهلاك الشره والمنافسة الفردية.

- كما قضت هذه القفزة المادية على أشكال الإنتاج القديمة البسيطة، وحلت محلها الوظائف الإدارية، والمساعدات الاجتماعية، وفرص التعليم، والتجارة الحرة.

_ أفرخت هذه العلاقات الاجتماعية الجديدة جواً فكرياً جديداً سماته روح التنافس التجارى، وأخلاق الوظيفة الإدارية، وسلوكيات المتعلم الجامعي، والنزعة الفردية الطموحة(١).

من هنا، كان لفترات التحول الاجتماعي والحضارى أدبها، كما لفترات الاستقرار النسبي أدبها. ففترات التحول الاجتماعي تتميز بحدة الصراع بين القديم المتشبث في أعماق الوجدان الجمعي والفردى على السواء، والجديد الزاحف على كل مظاهر الحياة. وهذا هو أحد المحاور الأثيرة لأدب المجتمعات الخليجية الحديثة، سواء تمثل في صراع نفسي داخل الشخصية القصصية، أو في صراع شخصيات تتخذ من القديم والجديد مختلف الزوايا.

يقول سعود المظفر على لسان حمود الجبلى بطل درته الروائية (رجال من جبال الحجر) (٢٠٠ صفحة): الروائية (رجال من جبال الحجر) (٢٠٠ صفحة): اكتشفت أننا أنانيون وحساد ومنافقون، صاهرنا المادة والجشع، في القرية كنا نساعد بعضنا، وعن بعضنا نسأل.. الآن كل شئ فينا بشع، لا أدرى كيف حال الأجيال القادمة؟ (٢٠). وحمود الجبلي أحد ثلاثة، الاثنان الآخران شقيقه سيف وابن عمه أحمد - كانوا قد هجروا قريتهم القابعة في جبال الحجر بعد أن باعوا حميرهم في سوق المدينة القريبة ذات القلعة الدائرية الحصينة (مدينة نزوى) بمائة وخمسين ريالا سعيديا، أعطوا خمسة منها لدلاًل بمائة وخمسين ريالا سعيديا، أعطوا خمسة منها لدلاًل الحمير، ثم استقلوا سيارة إلى العاصمة. أما التاريخ، فكان دفة الحكم وأمور الرعية، (٢) عام ١٩٧٠. وكما قال الجد

الشيخ عبدالله دمنذ هذا اليوم كل رجل حر في أن يرقى بنفسه، والأيام حبلي بالمفاجآت وتلد كل عجيب وغريبه (٤). وحين وصلت الشاحنة إلى قلب العاصمة ودعهم سائقها قائلاً «أحسنتم، أحسنتم، هذه البلاد فيها الذهب يطرح» (٥)، وتركوه وهم يحملون أمتعتهم وبنادقهم.

تلك كانت بداية رحلة الرجال الثلاثة الذين اختلفت مصائرهم، وفي مقدمتهم حمود الجبلى، الذي أصبح مليونيراً وزعيما لمافيا - على حد وصف المؤلف لشخصية مماثلة في آخر رواياته (إنها تمطر في أبريل) ١٩٩٧ (٢٦)، لكنها لم تكن رحلة ثلاثة رجال فقط، بل رحلة مجتمع بكل إيجابياتها وسلبياتها، وقد أمسك سعود المظفر قلمه ليقدم لنا صورة بانورامية، وكأنه جراح يستخدم مبضعه لتعرية هذا التحول الحضارى المتسارع، ويكشف لنا عما يمور به من أسرار وخبايا.

ولم تكن الرحلة مكانية وحضارية فقط، بل صاحبتها رحلة أسلوبية، فسعود المظفر يحشد أسلوبه أو يلونه بألفاظ عمانية حين يتحدث عن مجتمع القرية الجبلية، ثم ما يلبث الأسلوب أن يتحرر من هذه الألفاظ بالانتقال إلى العاصمة وإن كانت فلولها لاتزال تتناثر في الرواية لتذكرنا بصلة الرحم: الماضي والحاضر والريف والعاصمة. وهكذا، تتكرر في بداية روايتنا ألفاظ مثل الفلج، وشريعة المسجد، والنزاع على بند ترابي، وأبغاك بمعنى أريدك، والمقاصير والحوزات، والكل متمسك بشوره أي برأيه، والبرزة ودلة القهوة، والمصر (بضم المبم وفتح الصاد بمعنى غطاء للرأس للرجال) وشداد الحمير وخروجها جمع خرج بضم الخاء.. إلخ.

وحمود الجبلى ليس إلا نموذجاً لكثير من أفراد المجتمع الخليجى في النصف الثانى من القرن العشرين الذى لم يكن يملك شيئا عندما قدم إلى العاصمة في أول الأيام، على حد قول المحقق عندما قدم حمود للقضاء بتهمة حيازة أراض كثيرة، وشراء ذم بعض الرجال ذوى الصفة الرسمية ليسهلوا مآربه (٧)، ثم أصبح الجبلى الخارق على حد تعبير صديقه الحارثي. ولم تكن براءته مما نسب إليه أثناء محاكمته إلا دليلاً على صحة إلحاق صفة الخارق به، بعد أن ظن السذج أنه قد حان وقت إدانته لما اقترفه من مخالفات للقيم

فى عرفهم. فقد استخدم سعود المظفر هذا الاتهام لهدف مردوج. هدف فنى هو مواصلة عنصر التشويق - بهذه المفاجأة - الذى تتميز به روايته ويجيد استخدامه بمثل هذه المفاجآت من حين إلى آخر، وباستغلال صيغة المبنى للمجهول فى بدايات معظم فصول الرواية، بحيث يثير حب استطلاع قارئه فى معرفة اسم الفاعل المخذوف، أما الهدف الآخر، فهو مزيد من الكشف عن الجبلى الخارق، وأن تبرئته كانت اعترافاً رسمياً بغلبة قيم جديدة وتوارى قيم قديمة.

وكان حمود قد استمع لصديقه حارث يلقى عليه أول درس في القيم الجديدة:

أنت من الداخل وأنا قادم من الخارج، يعنى أعرف اكثر ورأيت أكثر الناس مازالوا في غفلة ولاهون بالفرحة والأيام الجديدة. بقدر ما تستطيع املك، أراض في أى مكان في العاصمة أولا .. ثم ابعد، فالبعيد اليوم ستذهب إليه بقدميك غداً. رأيت وعرفت هذا في البلد الذي ولدت فيه .. ستتغير العياة هنا إلى درجة أن بعض الرجال سيكرهونك وسيحنون إلى القديم.. لأنه سيأتي أناس لن يعرفوا إلا أنفسهم .. سيمون رجال حسرة وكمداً. لأنهم لن يعونوا بل متقتلهم الأيام ولن تدفنهم حتى عند المون. لأنهم لن يعونوا بل متقتلهم الأيام فقط(٨).

ثم لقنه أول درس عملي حين قال له بعد ذلك:

فى حجرة الانتظار رجل شرقى مستشمر يربد مقابلة الرئيس، سنخطف من الرئيس، لماذا لا نستشمره نحن؟ الرئيس لديه الكشير.. وأنت وحدك، سأعرفك عليه واستغله(٩).

وعندما عرفه بجوليا لتكون سكرتيرته نصحه بأن يحركها حينما يريد ويستغل جمالها لتكون مفتاحه لأقفال كثيرة:

أعرنى اهتمامك، حين تذهب إلى مسشول كبيرخذها معك، هم عيونهم طويلة وقلوبهم واهية، وستحصل على كل شئ (١٠٠).

أما عبدالخالق الذي ساعد الجبليين الشلانة على الاستقرار في العاصمة فقد سبق أن أنذر وقاتلاً:

سيحاولون سلخك عن قيمك.. نحن فينا هشاشة، كل محروم هش.. كنا محرومين ولذلك فنحن أهش مما نصور أنفسنا(١١١).

ثم ناوله شيئاً ملفوفا وهو يقول:

أريدك أن تقرأ هذا الكتاب لأنه يصلح لهذه الفترة من حياتنا.. كيف تبرر وسيلتك وتصل إلى غايتك بالطريقة التي تريدها(١٢).

ويبدو أن حمود لم يكن في حاجة إلى هذا الكتاب، فقد سبق أن أوصى سكرتيره محسن:

على فكرة هذه الأيام لاحظت شبابا كشيرين، أقصد من موظفينا الصغار يرتادون النزل للشراب كل ليلة (حيث إن الخمور محرمة في البيوت على غير الأجانب).. أريدك أن تتعرف على أشخاص منهم من المصالح الرسمية التي نحتاجها كل يوم.. لأن هؤلاء الصغار هم الذين يخلصون الأعمال بسرعة..الكبار دائما يعقدونها، ادفع لهم حق شرابهم، حتى إذا أردنا منهم شيئا نحصل عليه (١٣٠).

ولم يكن عبدالخالق ولا الحارث هما مبتدعا هذه القيم، بل إن المناخ المام هو الذى أفرزها، يقول سيف الجبلي الذي يعمل ضابطا بالجيش لأخيه حمود:

القادمون من كل الأطراف جلبوا بعض الأمراض غير المعروفة، كالغش في المعاملات وشرب المسكرات وتناول المخدرات.. استخدام المربيات والخادمات... أصبح لدينا لصوص من الأحداث، لدينا سجون كثيرة، في كل مركز سجن للرجال وآخر للنساء.. وجرائم عاطفية كثيرة (١٤٠).

بينما الدكتور حميد يقول لحمود:

جلبت أطباء وممرضات من آسيا.. هم الآن في العيادة وأنا مقاول. في الماضي الطب إنساني،

الآن العمل الذي يدر مبالغ كثيرة وبسرعة: التجارة والمقاولات (١٥٠ .

وأشار أحدهم في حفل وهو يحدث حمود الجبلي:

انظر هناك إلى الرجل بين الشقراء والسمراء، مات شريكه فاستولى بالاتفاق مع مدير الشركة الأجنبى وبدلوا فى الأوراق وأنكر على الورثة حقهم. ابتلينا بأخلاق غريبة عنا، والمرأة السمراء اسمها سارقة الأزواج، حتى الآن سرقت وطلقت أربعة (١٦٦).

لاعجب أن يكون شعار حمود الجبلى «العمل لا يوجد يجوز أو لايجوز، استغل غيرك قبل أن يستغلك» (١٧)، وأن يقرر عمل تخفيضات على كل البضائع فيرفع السعر الأصلى ٢٠٪، ثم يخفضه بمقدار ١٨٪، ثم يكون الإقبال شديد ١٨٨١، وحين طلبت منه إحدى الفاتنات إحضار أختها من الخارج للعمل بعد أن طلقها زوجها سألها إن كانت حلوة مثلها، ثم اشترط عند حضورها أن تقيم في منزل خاص لديه حتى انتهاء أوراق التعيين، فلما صمتت محدقة أضاف ببسمة «أعطيتك ما تريدين بأسرع مما تتوقعين، لم أسمع ردك»، فلما وافقت سألها وهو يضع كفه اليمني فوق يدها اليسرى «وأنت متى أراك ١٩/٩٠).

وقد لجأ سعود المظفر إلى ما يمكن تسميته بالواقع المشحون بالرمز للتعبير عن توارى عصر وبزوغ عصر مختلف بهذه القيم الجديدة. فحين تهدمت الدروازة سمع حمود الجبلى يقول «يا للخسارة تهدم زمن، أنا أحفظ هذه الدروازة منذ ولدت، كم لعبنا حولها. تهدم عمرى الماضى، (٢٠٠) بينما همهم حمود الجبلى فى داخله قائلا «رمز الماضى دكته عجلات الحاضر الثقيلة المستمرة فى الانطلاق، ثم قال بشعور لم يدركه من قبل وهو ينظر إلى الطين المكوم، كأنه منوات أجيال من الأقوام الجبارة انهارت «سقوط أشياء الدروازة بعد تلك السنين من الصمود نذير بسقوط أشياء كثيرة كثيرة كانت صامدة، (٢١). كما قال له ذات مرة ابن عمه وزوج أخته أحمد: «البلاد تبدلت كثيرا، حين ذهبت من هنا كبان التسراب فى كل مكان.. الآن شئ لايصدق، من عنطيم شيء عظيم شيء عظيم شيء عظيم شيء عظيم شيء عظيم شيء عطيم شيء عليرا المستحدة المستحدة المناهدة ا

بينما قال آخر لحمود:

الأيام تتعاقب بأسرع مما تتصور، والرجال يتغيرون ويفهمون بأسرع مما تصورت.. الأمور تتعقد كل يوم والقوانين تصدر كل شهر كالقيود (٢٣).

لاعجب أن تناثرت فى الرواية مثل هذه الشعارات: لاتنس الطموح ولاترض بالقليل أبداً، المصلحة فوق كل اعتبار، من يسبق يحصد، هذه الأيام أعط وخذ، ربما الأيام القادمة لاتعرف إلا نفسها، ومن يعط جبلاً من ذهب يطلب آخر، التعب دواؤه العمل، العمل ليس فيه شفقة، لا يحم الإنسان إلا نفسه، هؤلاء الناس يجب معاملتهم بالمثل: خذ وهات، المال صنو الروح، لاصلح ولاتسامح ولاكسل. العمل ليلاً ونهاراً، نكون أو لانكون. سهل أن تعوت، صعب

وكما برزت قيم وتوارت قيم، برزت مستجدات في المعاملات والحياة. قنقرأ عن مكتب للطيران، ومحطات للبنزين، ودور للسينما، ومباريات رياضية، وزواج من أجنبيات وتصفيف شعر النساء، وسهرات رأس السنة، والاحتفال بأعياد ميلاد الأفراد، وإنشاء بنوك، وانتشار شركات التأمين، واستخدام الكمبيونر، وسماع ضربات الآلات الكاتبة ورنين التيفون. كما بدأنا نسمع عن مصطلحات جديدة مثل لكفائة والعمولات. وعندما تلقى حمود الجبلى بطاقة دعوة بمناسبة تخرج أول دفعة من الجامعة أعلن قائلا: أبشروا، إنه عصر آخر جديد قد حل.

لاعجب، إذن، أن تتغير سلوكات الناس فنستمع إلى مستر بيتر يقول لحمود الجبلى:

غداً الجمعة وسنبدأ من العاشرة صباحاً. الناس هنا أصبحوا ليلة الجمعة يسهرون، ويوم الجمعة يتامون حتى الظهر. منهم من لايقوم إلا في العصر، سنعمل طوال يوم الجمعة، مارأيك؟.. لاتخف، أنت مثل مستر حارث دائما قلق. يريد أشياءه كلها بسرعة كأنه يخاف من شئ (٢٤).

وفى صوت تشوبه النبوءة نستمع إلى حارث يتحدث إلى حمود الجبلى في بداية حياته العملية الجديدة:

لاتقلق، دع الارتباك، أعرف أن الأشياء بجرى بسرعة وأسرع مما أنت تتوقع أو تتعود. كنت هناك بين النخيل وأصوات الطيور وماء الأفلاج، تأكل الرطب في وقته والسح بعد ذلك. غير قلبك وغير حتى نفسك وإلا ستدوسنا أقدام الرجال.. أنت لاتعرف شيئًا، أنا هنا أرى وأسمع..سيصبح الرجال الطيبون وحوشًا يأكلون بعضهم بعضا وأريدك مثلهم لكن بأخلاق رجال الحيال (٢٥).

وعندما سأنوا حمود الجبلي في التحقيق عن كبعية جمع ثروته أجاب:

ألم أقل إن للرواد ميزة .. حين أتبت إلى هنا (في العاصمة) كانت البلد نائمة على الفرح، دفعتنى الأيام بسرعة اهتديت إلى بعض الأفكار، وبالعزم نفذتها . كان كل شئ سهلاً، ومقابمة الذين أصبحوا كباراً كانت سهلة .. الأفكار الجريئة لم تكن معروفة فكان لى ما أردت (٢٦)

بينما يقول الشاعر خالد لحمود الجبلي:

حلقت لحيتى فى أول سفرة إلى الغرب، كان لابد لى أن أكسر حاجزاً ثقيلاً، حاجزاً متوارئا حونى. لابد أن أرى نفسى حرة. انظر إليها الآن، أجمل مما كانت. حلقى للحيتى كالخروج من سنين ثقيلة بكل شئ. كخروج فراشة أول مرة للحياة. كانت جائمة فوق كل جسمى وأنفاسى وعقلى. كنت جريفا إلى حد السخف، لكننى قررت فأرلتها(٢٧).

ولعل العا قات الزوجية كانت من أبرز ما تعير من سلوكات، حتى لنقرأ عن صرعة (صيحة) الزواج من الخارج:

الكل الآن يتزوج من الخارج، من آسيا ومن بلاد الضاد والغرب. الرجال الذين يتزوجون من دول فقيرة هم فقراء لايستطيعون دفع مهر لزوجة من هنا، أما الذين يتزوجون من الغرب ففي نفوسهم

شئ لرد اعتبار أو كما يسمونه خرق الذي كان قويا.. أعنى تبريد إحساس ما عسميق منذ أجيال(٢٨).

غير أن ما هو أخطر من ذلك كان نخطبم العلاقات الزوجية، فنحن نلتقى مع حمود الجبلى فى حفل عيد ميلاد الطفلة سلمى، وبينما أبوها منشغل بتوديع ضيوفه حتى سياراتهم، تخلو سيدة البيت بحمود الجبلى طالبة منه رقم هاتفه المباشر لأنها اختارته للحديث معه حين تصاب بقلق أو قنوط، ثم قامت فى سرعة وهى نقول المئركك، لاأريد أبو سلمى أن يرانى معك، هو يحترمك، كلمنى عنك كثيرا، وندرك نبرة السخرية التى تعلو حين يعود الزوج بعد وداع ضيوفه ليعتذر لحمود الجبلى قائلاً: «آسف يا سيدى تركتك وحدك كثيرا، وحدك كثيرا،

أما شيرى فهى شخصية يقدمها لنا سعود المظفر امرأة عجالس كل امرأة ورجل، وإن أرادت شيئا تفعل المستحيل تستولى عليه، بينما زوجها لايعرف شيئا عن علاقاتها السرية ويثق فيها، وهى - احتراماً لشعوره (انظر السخرية) - لاتخرجه علنا، تقول هذه المرأة لحمود الجبلى:

البعول مشغولون بالصفقات والسفر، وفي الليل بالسهرات كل ليلة. النساء يملأن قلوبهم خفية بمن يدخل في أهوائهن ورغباتهن من انشباب الأصلى أو الوافد. الشباب الآن مترعون وغارقون في عواطف النساء، انظر حولك كلهم كبار في السن، وإن كان زوجا شابا يتلف رجولت بالشراب كل ليلة.. ماذا ستجنى منه زوجته الشابة إن عاد إليها بعد منتصف الليل وكل ليلة هكذا.. أحيانا الزوج لايعود إلى بيته، ينام مع واحدة من صديقاته.. الحياة أصبحت مختلفة عن السابق.. والنتيجة المعاملة بالمثل.. هو يسرر فعلته بأية كذبة، وطبعا هي تعرف أنه كاذب.. فبادل الكذب بينهم أصبح سارياً (٢٠).

وتصف إحدى النساء الأجنبيات معابثة حمود الجبلي «يا سارق قلوب الزوجات؛ كما يقول حمود لسكرتيرته

إليزابيث دما رأيك في خلوة؟ سمعت أن زوجك خارج البلاد، وفي إحدى الحفلات يسمع حمود الجبلي رجلاً أسمر طويلا يقول بين ثلة ضاحكة هل تصدق رجلا لايرغب في زوجة جاره؟

بل إن الأمور قد تصل أحياناً إلى خيانة الخيانة أو الخيانة المزوجة. تقول إحدى الشقراوات نحمود:

المتعلق بى الآل رجل نافذ وهو مساند. جسدى سيكون معه، أما كل جوارجى فستكون حيث أنت (٣١).

وإذ كانت "حركة الرئيسية للرواية هي قفرة انجتسع ـ ويمثله حمود الجبلي ـ من اللاشئ على نحو ما تكرر هذا الوصف في أكثر من صفحة في الرواية، إلى هذا التعقد الحضاري، الذي يفرز من هم أشبه بأفراد المافيا على نحو ماتطور إليه حمود الجبلي، فإن سعود المظفر يحرص أو يحج في أن يكون عنصر التشويق دائم الحضور في رويته على الرغم من صفحاتها التي تتجاوز الستمائة:

_ إما في معظم فصول الرواية باستغلال صبغة المبنى للمجهول في بداياتها _ على نحو ماذكرنا في السطور الأوى من هذه الدراسة _ بحيث يثير حب استطلاع قارئه لمعرفة اسم الفاعل المحذوف الذي قد يذكر اسمه فيما بعد وقد لايذكره أبداً ويترك لقارئه أن يستشفه.

_ وإما بما يفاجئك به في روايته من حين إلى آخر، مثل احتراق مخزن الأخشاب (٣٢)، ووفاة الشيخ حارث _ أقرب أصدقاء حمود الجبلي _ بالسكتة القلبية (٣٣)، ثم مصرع إليزابيث سكرتيرة الجبلي في حادث سيارة مع صديق لها وتعليق زوجها على هذا الحادث (٣٤)، وكذلك القبض على الجبلي ثم الإفراج عنه (٣٥).

ولعل أطول روافد الرواية تطوراً هو العلاقة المتوترة بين أحمد ابن عم الجبلى وزيانة زوجه وابنة عمه شقيقة حمود الجبلى وكان سعود المظفر قد مهد لمصير هذه العلاقة منذ البدايات الأولى لروايته حين كان حمود وأحمد وسيف لايزالون فى قريتهم الجبلية، فقد دار حوار بين حمود وابن

عمه أحمد حول زوجته التي تجدد تعبه وتثير غضبه فيرد أحمد أنها عندما تمرض تصبح حادة الطبع وعصبية، فيكون جراب شقيقها «استحملها، إنها ابنة عمك، (٣٦). وقد ضاعف من توتر هذه العلاقة تعيين أحمد مبعوثا رسميا إلى الخارج، حيث مخققت مخاوف زيانة بهذا السفر وأرسلت لأخيها تشكو من ليالي زوجها التي أصبحت أطول من نهار أيامه، ومن سهراته النسائية، وإفراطه في الشراب، واتهامه لها بالجنون حين تقصدي له. وحين عاد لتعيينه وزيراً فوجئ حموه بأنابن عمه أحمد أودع زوجه زيانة مستشفى الأمراض العقلية. وما لبث الجبلي أن أخرجها منه. ولم يحل هذه المشكلة إلا مصرع أحمد في حادث غرق بسبب سيل جرف سيارته في أحد الوديان. وحين أراد الشيخ سالم والد أحمد أن يستولي على تركة ابنه بحجة أن لاوريث له فاجأه حمود الجبلي - كما فاجأنا - برسالة من شيخ العشيرة مصدق عليها بأن له حفيداً معوقا من ابنه أحمد يعالج بالمخارج وأسمه أيضا ـ على اسم جده ـ سالم.

السمة الثانية التي تتميز بها روابتنا وربما معظم روابات سعود المظفر الأخرى - هي استحده مختلف الحواس - من بعسر وسمع وشم ولمس لتجميد حبوية المكان واستيعابه من جميع زواياه بحيث أصبحت لعبة سعود المظفر التي يجيدها. انظر لقصته أنتي يقدم بها الزمان والمكان عند هدم الدروازة الوهج يثير المسام فتقذف بعرق الوجوه كينابيع متدفقة لا إحساس بخروجها. وائحة الأبدان تغشى المكان مع وائحة الطين (٢٧). بينما يقدم لقطته لحفل ليلي:

رجال ونساء منتشرون فى أرض فضاء إسمنتية. بخسوم السماء اللامسعة تنتظر بزوغ القصر العرجونى، نساء بنغاليات مشرئبات النظر إلى رجال شقر تعمدن الالتصاق بأصحاب أثواب بيضاء، ذوى مسابيح ذات أحجار كريمة لامعة، وابتسامات ثقيلة وعيون ناعسة خداعا، كشباك صياد قديم الخطط. ضحكاتهن بانعطاف إلى أكتافهم، آية وقوع الفريسة. روائح تمر أمام أنوف كمداخن فى إخراج دخان السجاراًو

كما يصن انساء اللاتي يغشين هذه الحفلات بأنهن ذوات «النعومة المعلوة» (٣٩).

إذا كانت الحواس الخمس هي وسيلة الإنسان الاستحضار وعيه بالمكان - وأحياناً بالزمان - في حالتي السكر في والحيوية، فإن التشبيه هو ما يشع به المكان والمسخميات، وهو تفاعل الأشخاص بالمكان والأشخاص بالمكان والأشخاص بالمكان والأشخاص بالمكان والأشخاص بالمكان والمشخصيات أكثر من مجرد أجساد وبرائ أصوات وملمس. بل هي كل ذلك في انعكاسه على جنان الآخر فتبدو المرأة كحزمة ضوئية ممتدة ملفوفة بقطعة سوداء لامعة (٤٠٠). وذقنها الطفولي المستطيل بدو كحرف ع غير كامل. وجهها الساهر مشرب بحمرة كلعبة أطفال محببة (٤١) كانت وهي تتهادي في ثوبها انخملي حديد الذراعين، كسنبلة ذهبية تتمايل مع الهواء (٤٢)، حديد الذراعين، كسنبلة ذهبية تتمايل مع الهواء (٤٢)، حديد يبدو لقامة الجبلي كشئ ساقط في القاع (٤٢)، خدر جمع المبالغ المعلقة في السوق. القدماء حين يسركون فدوم العاصفة يجمعون ثيابهم المعلقة وأوانيهم من لفدوم العاصفة يجمعون ثيابهم المعلقة وأوانيهم من لفناء (٤٤٠).

كذلك، تتناثر في روايتنا ظلال المعانى، وكشيرا منا يكون جتماع لفظين متضادين سبيلا إلى الحصول على معنى جديد لايعبر عنه لفظ واحد في اللغة، وهو ما يرد في رويتنا بشكر لافت للنظر مثل: الهدوء القلق، الضجيج بدئ، لهدوء الحاد، تحدة لهادئة النام مغابا كابة بوجه بدئ، فرح، بشاشة فيها حدة، ضحك حتى باستهرء مؤدب، تضاحكا بقيقهات فيها شبع فرق منتف، يا حامضة حلوة...

وأحيانا ما يرتفع الأسلوب إلى مستوى الشعراء

حين أغيب عنك أحد كانك معى دائصا. لاأدرى من سحر من. خبئتى عن كل الرجال لأنك كل الرجال. اغرف منى، كلما غرفت تتدفق يناييعى أكثر⁽⁶³⁾.

لكن الأسلوب ليس دائما على هذا المستوى من التوهج، فأحيانا يؤدى التقديم والتأخير إلى غموض المعنى، وعلى سبيل المثال: والآن نحن طبقات، شديدة سواد القلوب، كل شئ فينا بشع، وقد اضطررت عند اقتباس الفقوة التى

فيها هذه الجملة في هذه الدراسة إلى حذف الجملة الوسطى شديدة سواد القلوب الأنها لا توصل أى معنى للقارئ. وهذا نموذج لتعبيرات مماللة. كما أن استخدام الفعل المبنى للمجهول يتكرر بطرقة مبالغ نيها، بحيث يؤدى إلى التباس المعنى على نحو قبل الحارث لصديقه حمود الجبلى: «ستتغير الحياة هنا لى درجة ستكره من بعض الرجال»، فقد اضطررت عند قتباس هذه اجملة أن أحول الفين إلى المبنى للمعلوم حتى تصبح أترب إلى فهم القارئ وقلت: اإلى المبنى للمعلوم حتى تصبح أترب إلى فهم القارئ وقلت: اإن بعض الرجال سيكرمونك»، وهذا نموذج وهجائية متناثرة في روايتنا، يمكن تلافيها بشئ من الجهد، وهجائية متناثرة في روايتنا، يمكن تلافيها بشئ من الجهد، حتى لاتكون كالطبخة التي يفسدها حاجتها إلى قليل من الملح.

وإذا كان سعود المظفر يحرص عني ستحضار المكان بمعظم الحواس كلما أمكن ذلك، فإنه يفعل العكس مع شخصيات روايته، إذ نادرا ما يشير إلى بعادهم الجسمية، ومن تلك المرات النادرة الإشارة إلى شعيرات بيضاء في الرأس، أو الإشارة إلى قصر اللحية دلالة على تمرد الشخصية على تراثها، لكن الجانب الذي اهتم به سعود لمظفر في تقديم شخصياته _ وفي مقدمتهم بطله حمود نجيلي - كان هو عالمهم الداخلي بأزمنته الثلاثة: الماضي (ذكريات)، الحاضر كرابيس)، وأحلاء يقظته أو طمرحاته المستقبلية. فمن حين لَمُ آخر تطفو الذكريات في وعي بطينا الروائي لتبرز لنا شخصبته ومكرناتها وتطورها بين ماضيها وحاضرها: فيظهر له والماد حينا مؤنبا (عن ويرجع القهقري إلى دراسته وهو صبي يحمن كتابا في يمناه، وكمة اغطاء رأس للرجال جمعها كميم) شبه بالية في يسراه، راكضا حافي القدمين مخترقا دربا سبخاً حتى يصل إلى جذع شجرة متحلق حولها صبية، ويستند إليها شيخ عجوز ذو لحية بيضاء ووجه صغير (٤٧).

وحين يقصد حمود الجبلى مستشفى الأمراض النفسية لينقذ شقيقته زيانة، بعد أن طلقها ابن عمهما أحمد، تطفو الذكريات _ لتؤدى وظيفتها الساخرة هنا _ يوم ميلاد أحمد حين يشره جده الجبلى الكبير بمجىء:

_ ابن عم يحميك وتخميه .. زاد في قوة العشيرة .

_ سألعب معه.. سنذهب إلى الجبال والأودية معا. سنذهب إلى المعلم سويا.

_ هو كنذلك يا ولدى، ابن العم مثل الرئة في الجسم (٤٨).

وفى نهاية الرواية نعود إلى بداياتها، فنعلم سراً كان مخفياً عنا طوال هذا الرحلة، رحلة مجتمع من خلال رحلة فرد، يفسر لنا إحجام حمود الجبلى عن الزواج، فقد أجبر حمود عندما كان لا يزل في قربته بجبال الحجر على الزواج وهو رجل من صغيرة في لرابعة عشر من عمرها حفاظ على العشيرة وليس حفاظا على شعوره:

عاشرتها بقوة أشباب وعنفوانه وفحولته، ما كنت أعلم أنبا غضة بضة.. صرخت صرخا حاداً، استعنت بفحولته التي كنت سأتباهي بها بين أبناء أشيوخ وارجال عن أول ليلة، ففتقت العمروس، خابت عن الوعي ونزفت، ربعد يوم شتوى بارد جداً، قتلتها، قتلها جيلي بكر شيء.. كوهت نفسي والزواج.. الحياة بسالت، ونفسي وروحي مقيدتان إلى ذلك الزمان، آسف الماضي مؤلم (193).

لكن العالم الداخلي ليس مجرد وكريات، بن هو مزدحم أيضاً بتلك الصور المتلاحقة والجمل القصيرة التي تتضاءل فيها نسبيا أدوات الربط كحروف العطف وأسماء الوصل، حيث يتوارى منطق الصحو واليقظة في الفقرات التي نلج فيها مع حمود الجبلي عالمه الداخلي. أحياناً يداهمه الانكفاء على الذات حين ينفرد بنفسه في مكتب (٥٠٠ وأحياناً أثناء غفوة حيث يقترب الحلم من الكابوس (٥١) وذات مرة ظهر له الجبلي الكبير ليعاتبه على نسيانه له:

افتقدت قراءتك على قبرى.. لم تخج عنى كما قلت لك وتمنيت منك ووعدت أنت. ماذا يشغلك؟ كيف أيامك الآن؟ أمازلت تنظر إلى غروب الشمس وقمم الجبال؟ أراك واجما وأشعر كأنك تملك ولا تملك! نفسك مضطربة! الذين حولك كأنهم ليسوا حولك.. إنني لا أرى

لك فما، نمك ملتحم مع وجهك أأنت بدون فم؟ تلك قسوة أن تكون بلا فم! هل الكلام بعدى انتهى؟ أمازلتم تتكلمون وتخلمون بما نريدون وتتمنون؟(٥٢).

والاتوقظه من تأنيب الذات هذا إلا سكرتيرته. وأحيانا ما يعر حلم البقظة عن مدى ما تتسم به منافسة رجال الأعمال من وحشية رقسوة إلى درجة الرغبة في إبادة الآخر(٥٣). وأحياناً يحدت هذا التسلل إلى العالم الداخلي أثناء غفوة في حفل ربما الاتستسنسرق لواني، وأحياناً يكون حلم يقظة رومانس ليقيم توازنا مع الواقع الحسى، حدث هذا حين كان حسود الجبلي يدلف في غياب المزوج إلى منزل إحدى عفيقات، الأربيات من هاويات الرسم:

ظهر خيالها بثوب أبيض نجأة، حولها سراب بحرى برؤية طسابية، مدت إليه يديبا، حملته، شعر كأنه يطبر وطف جسمه فجأة، تداخل مع حسمها تأصحا شيئا واحدا، مشيا فوق مطح من أبيض جفها فوق قمته، خ

وقد تكررت هذه الفقرات التي تلج بنا إلى عالم ما الخت وعلى الجبلي لتعرى لنا مخاوفه وطموحاته والتبازيته وتأليب ضميره بجملها القصيرة وصورها المتدفقة المتلاحقة، لا يربط بينها منطق يفهم، بقدر ما يربط بينها الطباع يترك كموسيقي صاحبة _ أثراً (انظر على سبيل المثال صفحات محموسيقي صاحبة _ أثراً (انظر على سبيل المثال صفحات المعمودية بشيخ العشيرة يجرد حسابات ابنه الجني ويسائله عما فعل بنعمة الأيام الجديدة:

كن ننتظر منك كلمة، تسدرة في كنت تقرأ تحت ظلها الظليل يبست. المسجد الطيني هو هو. دروب البلاة السبخة هي هي. لم نسمع أنك اعتصمت بنصف الدين وكنت... تسبح في محيط دنس. قبر أمك أصبح حفرة، قبر أبيك أصبح حفرة أعمق. إننا الآن نشتم عفن بدنك ونرى الدود في جسوف بطنك، ويأكل من لسانك ومقلتيك (٥٥).

وفى الفصل الثمانين، الفصل قبل الأخير من فصول الرواية، كنا كأنما استمعنا إلى مرثية لتلك القفزة الحضارية يشوبها حنين إلى الماضى، وكأنما حمود يجرد هو أيضا حساباته الختامية _ قبل أن يجردها له الجبلى الكبير أو ضميره _ فيسائل نفسه متنقلا ما بين ضمير المخاطب وضمير المتكلم _ بعد أن رشف من كأس أمامه ووجهه ينذر ببكاء:

وبعد ياحمود، أملكت كل شئ، أعندك ما تريد، أين أنت مما كنت؟ أتذكر الحمار؟ كان حزينا عندما بعته وفارقته! هاها، أو تحزن الحمير؟ إن اسمك على كل لسان. أشعر أنني أكثر حزنا ووحدة، وأكثر بعداً من نفسى (٥٦).

وبختلط الأمر على القارئ، فلا يعرف هل هو صوت رجل الأعمال وأحد زعماء مافيا الحضارة الحديثة، أم هو صوت مبدعه سعود المظفر يدين هذه القفزة الحضارية من خلال مخلوقه الفنى. وهنا، يتساءل القارئ هل سعود المظفر انتماء لماضيه، حيث تتضخم في روايته سلبيات حاضر، على حساب إيجابياته، فلا ذكر لخدمات لم يعرقها مجتمعه في ماضيه، مدارس ومستشفيات وطرق مواصلات ومياه وكهرباء.. اللهم إلا إشارة عابرة لافتتاح الجامعة، فافتقدت الرواية التقدم بجانبيه المتوازيين: الشر والخير، شأنه شأن الليل والنهار، والربيع والصيف أو الخريف والشتاء، لهذا فإن رواية احتجاجية، لأن سعود المظفر فيما يبدو مهموم بهموه مجتمعه، حريص أن يكون هذا انجتمع مثالياً، حتى إن كان ذلك انجتمع بعبد التحقيق، عند التطبيق.

* *

ونتيجة لهذه القفزة الحضارية التى أتاحت الاستعانة بالوافد الأجنبى؛ برزت الخصوصية الثانية للقصة الخليجية - والعمانية بوجه خاص - فالصراع الثنائى بين الشرق والغرب، الذى أصبح محوراً تقليديا مميزاً لمدد من الإبداعات فى تاريخ الرواية العربية يصبح صراعاً ثلاثياً؛ إذ يشارك فيه طرف ثالث غير الشرق والغرب هو الوافد الآسيوى، وذلك بحكم الموقع الجغرافي لمنطقة الخليج واعتبار هذا الوافد أكثر خطورة على

هوية سكانها من الغازى الغربى الذى لايتغلغل فى البيئة المحلية كما يتغلغل هؤلاء الوافدون الذين يعملون خدما وسائقين وسكرتيرات، بل زوجات وأمهات ورجال أعمال أيضا.

ويمكن القول إن للرواية العمانية بدايتين، بداية قبل ما يعرف بالنهضة العمانية الحديثة التي بدأت عام ١٩٧٠ بتولى السلطان قابوس حكم البلاد، واستشمار عائدات النفط في مشروعات التنمية من خدمات تعليمية وصحبة، ومد الطرق وأنابيب المياه وأسلاك الكهرباء والهاتف.. وما ترتب على ذلك من تعليم المرأة وخروجها للحياة العامة وانتشار وسائل الاتصال الجماهيرية من صحافة وإذاعة وتليفزيون، وبمعنى آخر تحديث السلطنة وإلحاقها بركب القرن العشرين، شأنها في ذلك شأن دول خليجية أخرى كالإمارات العربية المتحدة

(1)

سجل هذه البداية عبدالله بن محمد الطائى (١٩٢٧ - ١٩٢٧) بتأليفه روايتيه (ملائكة الجبل الأخضر) التى نشرتها مطابع الوفاء ببيروت دون إشارة إلى تاريخ النشر، و(الشراع الكبير) التى انتهى من كتابتها قبيل وفاته عام ١٩٧٣.

وإذا كان هناك شك في أن (الشراع الكبير) كتبها مؤلفها بعد عام ١٩٧٠، فإنه بما لاشك فيه أن (ملائكة البيل الأخضر) قد كتبها مؤلفها قبل هذا التاريخ، وقبل تولى السلطان قابوس مقاليد الحكم؛ لأنها تتناول حوادث التمرد ضد الحكم التي وقعت في الجبل الأخضر في الستينيات من هذا القرن، وهذه الأحداث لاترد محض خعفية تاريخية أو قناع تاريخي لأحداث معاصرة، بل إن الانجاه الروائي يقف مؤيدا لها بما يدل دلالة واضحة على أن كتابة الرواية كانت على الأرجع معاصرة لتلك الأحداث. ولاشك أنه بتغيير الحكم عام ١٩٧٠ كان من الطبيعي أن يغير الكاتب موقفه الحمائية الحديثة. لكن، بغض النظر عن هذا التحقيق التاريخي القابل للمناقشة، فلاشك أن عبدالله الطائي لاينتمي إلى جيل النهضة العمائية الحديثة الحديثة لأنه لم يلمح منها إلا فجرها.

لكن جذوره كانت تضرب في النهضة الأدبية التي كانت قد رسخت في كثير مز دول العالم العربي وأصبح لها تاريخها وتقاليدها في بعض الدول الخليجية مثل البحرين والكويت التي قطمي فتبرة من حياته يعمل بهما وفي إذاعشهما البإليدة وقتنذ. فضلاً عن أنه كان قد تلقى تعليمه الإعدادي والثانوي ني بغناد؛ أي أنه عاش سوات التكوين خارج سلطنة عمان. لهذا: فإن عبدالله الطائي وإن كان رائد الرواية العمانية بوجه عام ـ ورائد الخليجية عاريخية بوجه خاص ـ فإنه قدم أعمالاً روائية جاوزت ما أسميه مرحلة البدائية الأدبية التي مربينا الأدب القبصصي في مرحله الأولى في معضم الدول العربية لأخرى، الذي يتلخص في تضخيم الذات على حسباب لْ ضَوِعِية الفنية، وتغليب التقليد على الابتكار، والتقرير على لتصوير؛ أي سيطرة الأسلوب الوعظي التعليمي الحماسي عس الأسلوب المرامي. ولاشك أن ما حجل مجاوزته لهلذه سرحمة الكنا هو أنه لم يسند من فبرع، فيقبد كنانت الرواية عربية في السبعيديت من ملا القرد قد نضجت على أيدي روائيين عرب كبر أفده اطلاعه _ بلاشك على يِتاجهم والاستفادة بتجاربهم، وذلك نتيجة ثقافته وجولاته في مختلف الدول العربية واحتكاكه بالأدباء العرب.

ولقد كتب عبدالله الطائى المقال والشعر إلى جانب الروية والقصة القصيرة لعبدالله الطائى – وهى لاتتجاوز أربع قصص – وروايتيه أدركنا أن عبدالله الطائى كان روائيا قبل أن يكون كاتباً للقصة القصيرة؛ لأن معظم شخصيات قصصه القصيرة أقرب إلى الشخصيات الكاريكاتورية منها إلى الشخصيات التى تقنعنا ننياً بوجودها، كما أن أسلوبها أقرب إلى أسلوب التقارير الإخبارية عن هذه الشخصيات.

والمحور الدرامي الذي اختاره عبدالله الطائي لروايتيه هو الصراع بين الإنسان والإنسان: الصراع السياسي والعسكرى بين مجموعتين من البشر، بل إنه في (الشراع الكبير) جعل الصراع الحضاري أيضاً محوراً لروايتيه، وقد أتاح ذلك لنفسه باختياره مرحلة تمثل منعطفاً حاسماً في تاريخ عمان هي مرحلة الاحتلال البرتغالي في بداية القرن السادس عشر الملادي حتى القضاء عليه في منتصف القرن السابع عشر.

ولاشك أن الدافع لهذا الاختيار هو مخاطبة القارئ المعاصر من نحلال القناع التاريخي منبها ومنذراً في أكثر من فقرة من فترات روايته أن التفكك ضعف والوحدة قوة، سواء على لمستوى انحلي لعمان أو مستوى العالم العربي بوصفه كلا.

ا ويلاحظ تارئ (الشراع الكبير) أن هناك أكشر من حركة روائية تتشابك معاً مكونة بذلك البنية الأسامية للناء لمرائي، ومعضم هذه الحركات حركات ثنائية يتقابل طرفاها ويترازنان، ما يجعل أسام العنصر الجمالي في اجاء الروائية بين جيئين، لحين لذى شهد بداية الاحتلال البرتغالي وعاصره وعاني ويلائه، فأن شهد بداية الاحتلال البرتغالي وعاصره وعاني ويلائه، ثمن الشصاره، وقد تم الربط بين هذين الجيئين عن طريق مص الشخصيات التي عاصرت لحظات الاحتلال الأولى، أم هناك حركة بين الجتمع العمالي ولمستعمر المرتغالي، ثم أهناك حركة بين الجتمع العمالي ولمستعمر المرتغالي، تم الهاؤد الذين يقضون وسط الطرفين يسحشون أين تكون الهاؤدة الذين يقضون بعيدو النظر منهم – مثل أية أقلية – أن المصاحبهم على المدى الطويل مع أهل الوطن وليست مع المصاحتهم على المدى الطويل مع أهل الوطن وليست مع العادين.

الحراكة الروائية الثالثة هي الحركة من العام إلى الخاص أو من الجماعة إلى الفرد أو من الحرب إلى الحب فمن العب إلى الحرب مرة أخرى. مثال ذلك حين يحتدم تداخل الخاص والعام عندما يدخل القائد البرتغالي في نقاش بين ضميره وقلبه على أثر تلميحات قواده بغرامه بإحدى نتيات البانيان أو التجار الهنود، فيقول لنفسه: «يجب على العبكري أن يحب فيكون الحب في قلبه كالملح في الطعام يلطف آثار المعارك ويسهل احتمال المصائب» (٥٧).

ويلاحظ أن نبرة الأسلوب التقريرى أو الخطابى نتجه نحو الارتفاع فى بعض فقرات الرواية، لكن المؤلف يكسر من حداتها حين يجعلها تأتى فى شكل حوار بين الشخصيات الروائية، وإن كنا نحس فى بعض أجزاء الحوار أنه صوت الكاتب وقد تخفى وراء شخصياته إلى درجة أن إحدى الشخصيات البرتغالية تقول لشخصية أحرى قبل ثلاثة قرون وضف القرن اسأل المخابرات. كذلك يؤخذ على الشخصيات

الروائية أنها شخصيات مسطحة، لأنها إما بيضاء مثل القائد العمانى محمد بن حميد بن خلفان، أو سوداء مثل منافسه القائد البرتغالى باريرا، فهما شخصيتان لاتترددان، ولاتعانيان صراعاً داخلياً، كل منهما متحمس لقضية وطنه. ولأن شخصيات الرواية بسيطة غير معقدة، فإنها لا تنتقل بين مختلف مستويات الشعور كالحلم والكابوس والذكريات، ولاتعرف الهذيان حتى وهى تعب الخمر، كما فعل باريرا ليلة أحس بحاجت إلى أثنى تؤنس وحدته. كما أن الشخصيات الثانوبة لاتكاد تتميز إلا بأسمائها حين تكون لها أسماء، ولايستطيع القارئ تذكرها لأنه ليست لها سمات ميزة وحوارها أقرب إلى أن يكون حواراً ذهنياً تنطق به شخصيات مجردة وليست من لحم ودم.

أما الأسلوب الروائى فهو مطعم بألفاظ عمانية أو خليجية من حين إلى آخر لتهبه اللون المحلى مع احتفاظه بالعربية الفصحى أساساً. لكن هذا الأسلوب وإن أضفى على العمل الأدبى بعداً مكانياً، إلا أن المؤلف لم يوظفه ليضفى البعد التاريخي، أى ليكون إحدى أدواته في إيهام القارئ أن تلك الأحداث وقعت منذ ثلاثة قرون ونصف قرن.

ونضرب لذلك مثلا واحداً، وهو قصة تولى الإمام سلطان بن سيف حكم البلاد خلفاً للإمام ناصر بن مرشد، فالمؤرخان العمانيان ابن رزيق ونور الدين السالمي يستخدمان لفظة «المبايعة»، بينما عبد الله الطائي يستخدم لفظ فانتخاب، ويذكر عملية فيها أوراق وكتابة ومرشحون ينالون أصواتاً كان أكثرها للإمام سلطان بن سيف (٥٨).

ونحن، عندما نصدر حكما على الفن الروائى عند عبدالله الطائى، علينا أن نضع فى اعتبارنا المكان والزمان أو البيئة والفترة اللتين أنتج أديبنا فى ظلهما روايتيه. لهذا، فإننا يمكن أن ننوه مطمئنين بالدور الريادى لعبدالله الطائى فى تاريخ الرواية العمانية، بل ربما الرواية التاريخية الخليجية أيضا التى كتبها فى ذلك الوقت المبكر نسبيا.

(1

ويبدو أنه كان لابد من الانتظار خمسة عشر عاما من الصمت حتى تعود الرواية العمانية من جديد إلى الظهور

على يد جيل تال لجيل عبدالله الطائي، وهو جيل وإن كان عاش طفولة مغمورة فيما قبل عصر النهضة، فإن شبابه ورجولته عايشتا طفرة بلاده الحضارية بكل أبعادها. والواضح أن هذه السنوات لم تكن سنوات صمحت تام، بل كانت تدمدم بمحاولات في القصة القصيرة، فضلاً عن أن سعود بن سعد المظفر (المولود عام ١٩٥١) الذي كان أحد اثنين أعادا إلى الرواية العمانية استثنافها عندما نشر روايته (رمال الجليد) عام ١٩٨٨، كان قد سبق أن عالج القصة القصيرة في الصحافة العمانية منذ أوائل السبعينيات، كما كان قد نشر مجموعته القصصية (يوم قبل أن تشرق الشمس) عام ١٩٨٧؛ أي قبل عام واحد من نشر روايته الأولى وإن كانت نجمع قصصاً كتبها خلال ما يزيد عن خمسة عشر عاما قبل ذلك، كما نشر مجموعة قصصية أخرى بعنوان (وأشرقت الشمس) عام ۱۹۸۸، أي في العام نفسه الذي نشر في روايته الأولى، وإن كان من الواضح أنها بجمع أيضا قصصاً قصيرة كتبها قبل هذا التاريخ.

أما الروائى الثانى، فهو الشاب سيف بن سعيد السعدى المولود علم ١٩٦٧ الذى نشر أول روايتين له (جراح السنين) و(خريف الزمن) عام ١٩٨٨ أى فى العام نفسه الذى نشر فيه سعود المظفر روايته الأولى.

وقد واصل سعود بن سعد المظفر إنتاجه الروائي فنشر بعد ذلك عدة روايات أشرنا إلى بعضها في بداية هذه الدراسة.

سنلاحظ للوهلة الأولى أن الفن الروائى عند سعود المظفر ليس بعيداً عن قصصه القصيرة التى كتبها قبل أن يلج العالم الروائى. فروايته (رمال وجليد) تطوير لقصته القصيرة الطويلة (ثمانون صفحة) و(أشرقت الشمس) التى أطلق عنوانها على مجموعته الثانية الصادرة في العام نفسه الذى صدرت فيه روايته (رمال وجليد)، وقارئ هذه القصة القصيرة يشعر على طولها - كأتها الثوب الذى ضاق على جسم ممتلى؛ لأن سعود المظفر كان طموحاً يريد أن يلتقط كل زوايا التغيير الذى حدث في سلطنة عمان على مدى خمس منوات في جزئياته وعمومياته، وأن تستوعبه صفحات قصته الشمانون، وهي التى يمكن أن تكون كل شخصية من

شخصياتها أو حدث من أحداثها محوراً لموضوع روائي، فلا عجب _ إذن _ أن ظلت القصة تطالبه بأن يهبها قالبا أدبيا يتفق وطموحات مبدعها. لهذا، مجد اتفاقا بين القصة القسسرة/ الجنين (وأشرقت الشمس) والرواية/ الهلوق المكتمل (رمال وجليد) حيث يضع سعود المظفر كل ثنائي وجها لوجه ليطلعنا على نموذجين من الشخصيات التي أزرتها حركة التغييرات الاجتماعية الجديدة، كل منهما يبرز شخصية الآخر وموقفه، بل إن سيطرة الجدل بين الوصف والحوار في كل من القصة والرواية أوضح في بنائهما الفني.

لكن ثمة خلافات بين القصة القصيرة والرواية أبرزها أن الصراع واللقاء بين الحضارات كان مجرد خلفية في القصة القصيرة، بينما يبرز محورا روائيا في (رمال وجبيد) وعنوان الرواية دليل على ذلك، فالقادمة من الغرب (جبل جليدي) تجابه ابن عمان «عاصفة رملية عاتية» (٥٩). والزهرة الجليدية تريد أن تدفن نفسها في أعماق الكثبان الرملية. والغربيات والغربيون، الآسياويات والآسيويون الذين كانوا بلا اسم في القصيرة أصبحوا «شارلوت وكارول وسيرة وجون وروز» في (رمال وجليد).

ومن المعروف أن الأدب العربي الحديث تناول قضية اللقاء والصدام بين الشرق والغرب منذ سافر رفاعة رافع الطهطاوي في بعثة إلى فرنسا في النصف الأول من القرن التاسع عشر، ثم عاد ليكتب كتابه (تخليص الإبريز في تلخيص باريز).

وقد تعرض الأدب العمانى الحديث لهذا الموضوع منذ كتبت السيدة سالمة (١٨٤٥ - ١٩٢٢) ابنة السيد سعيد بن سلطان، سلطان عمان وزنجبار من عام ١٨٠٤ - ١٨٥٦ كتابها (مذكرات أميرة عربية) الذى نشرللمرة أولى باللغة الألمانية فى برلين عام ١٨٨٦، وإن كانت قد أنهت فصوله قبل ذلك بتسع سنوات، أى عام ١٨٧٧. وقد نشرت ترجمته العربية وزارة التراث القومى والثقافى بسلطنة عمان عام ١٩٨٣.

وكانت السيدة سالمة قد خرجت قبل حوالي قرن وربع القرن على تقاليد قومها، فتزوجت شابا ألمانيا هجرت من أجله وطنها وملك أبيها، وتركت حياة العز والقصور لتطوح

بها الأقدار في دبار الغربة بين لندن وبرلين، واستبدلت حياة الاختلاط والسفور في أوروبا بحياة الحريم والحجاب في الشرق، وباسمها العربي السيدة سالمة بنت سعيد اسماً أعجمياً هو البرنسيس إميلي روث، ثم ضاقت بها الحياة بعد عشرين عاماً أو ضاقت هي ذرعاً بالحياة الأوربية فانتابها الحنين للرجوع إلى وطنها الأول، لكن أبواب العودة تغلق في وجبها فتعكف على كتابة قصة حياتها وتجاربها وتستعيد ذكريات بلادها وبني قومها، وكان لابد أن تتعرض للمقارنة بين مجتمعها الشرقي الذي نشأت فيه حتى حوالي العشرين معرها، وانجتمع الغربي الذي أمضت فيه بقية حياتها، ويتأرجح موقفها بين الحياد بين الشرق والغرب، حتى توجه النقد إلى كلا الحضارتين، باعتبار أن كلا منهما يتطرف في عاداته في اتجاهين متعاكسين معلنة أن القاعدة الذهبية هي قاعدة الاعتدال والتوسط بين الأمور، مثال ذلك موقفها من وضع المرأة وزيها حيث تقول؛

لاأستطيع بأى حال من الأحوال أن أنكر ما فى الكثير من عادات الشرق من التزمت أو التطرف، ولكن هل تخلو أوربا من أمثالها؟ فهناك العزلة التامة بين الجنسين، وهنا الاختلاط والإباحة بينهما، هناك التستر والغطاء والحجاب فى بلاد تبيغ الحرارة فيها أقصاها، وهنا فى بلاد البرد والجلد نجد الصدور المكشوفة والسيقان العارية، لهذا فإنك تجد التطرف فى كلا الجانبين، وما منهما من استطاع أن يكتشف القاعدة الذهبية قاعدة الاعتدال والتوسط بين الأمور(٢٠).

لكن موقف السيدة سالمة ليس دائماً هذا الموقف الذى لاهو مع الغرب ولا مع الشرق، بل إنها تتحيز أحياناً لجذورها البيئية حتى إنها – وبسبب تجربتها الخاصة فى أوروبا – ترى أن الجهل الذى كان فاشياً فى بلادها هو والعلم سواء بسواء، فهى تقول إنها تعلمت القراءة والكتابة وعد الأرقام وكتابتها من الواحد إلى المائة، وحفظتها دون كتابة من المائة إلى الألف. أما عن التاريخ والجغرافيا والفيزياء والرياضيات فإنها لم تسمع بها إلا بعد وصولها إلى ألمانيا وبذلها جهداً مضنياً فى تعلمها. ثم تتساءل قائلة هل أصبحت الآن وبعد

ذا الجهد المضنى أحسن حالا من اللواتى لم يسمعن بهذه علوم؟ ثم تجيب قائلة: إن اكتساب هذه العلوم لم يحمها من التعرض لضروب الفشل والاستغلال، ومن أناس يتقنون مم أيضا هذه العلوم والمعارف (٦٦)، وتمضى في إبداء رأيها مراحة لتبرز الجانب السيء من العلم وأن الجهل به أفضل!

كما تعرض للقضية نفسها عبدالله الطائى فى روايته الشراع الكبير) التى أشرنا إليها سابقا، حيث وصل الصراع لى حد الغزو السافر المسلح من جانب البرتغال، ثم طرد هذا لدخيل بالثورة عليه، فمطاردته فيما احتل من أراضٍ على ساحل المحيط الهندى – فى تلك الرواية – تبرز خصوصية من خصوصيات الرواية العمانية – وربما الخليجية – التى تتميز بها عن الفن الروائى فى الأدب العربى الحديث، والتى ستبرز بشكل أوضح فى روايتى سعود المظفر (رمال وجليد) ورايتي سعود المظفر (رمال وجليد) المتصارعين، يبحث أين تكون مصلحته، هذا التميز الروائى الخليج بوجه عام – بين القارات عن بقية العالم العربى

ولتن كان المستعمر الأوروبي يظل وجوده أشبه بالقشرة التي يمكن إزاحتها دون أن تترك كبير أثر في المجتمع، فإن هذا الطرف الثالث وإن كان لايحتل مكانة بارزة إلا أنهم وكما ندرك من رواية (رمال وجليد) - يكونون البنية التحتية للمجتمعات الخليجية، لأنهم برغم هامشيتهم يكونون القاعدة التي ترتفع فوقها قمة الهرم الاجتماعي، وتتكون تلك القاعدة من هؤلاء الأسيوبين الذين - كما سبق أن ذكرنا - يعملون خدما ومربيات وطهاة وسائقين وسكرتيريين وسعاة بل زوجات أيضا، حتى إن شيرين - التي كان اسمها شارلوت سابقاً - زوج العماني عيسي تعلق قائلة:

التمنتموهم على المحرمات. من أدخل إنساناً بيته لايغضب أن يراه فوق سريره، شرّبوكم لعبة العمل والبعد عن بيوتكم وهم في كل زاوية لاهون(٦٢).

ويتمساءل من يقرأ هذا التعليق هل هو صادر عن شيرين الأجنبية أم هو صوت المؤلف من خلفها.

وقد تفاوتت مواقف الروايات العمانية من هذا الطرف الثالث، فهو في (الشراع الكبير) يدرك أن مصلحته مع أبناء الوطن. فعندما يهيم القائد البرتغالي بإحدى فتيات البانيان أي التجار الهنود، فإنها — وأسرتها – ترفض هذه العلاقة وتتحايل على التخلص منها، بينما تنشأ علاقة بين الفتاة نفسها والقائد العماني حتى لتعتنق الإسلام وتنضم كممرضة إلى المحاريين العمانيين وتستشهد أثناء القتال، بينما أفراد أسرتها يكونون قد كشفوا – بحكم موقفهم من الطرفين – للعمانيين مواقف الضعف لدى الغزاة البرتغاليين عما يساهم في الانتصار عليهم وطردهم خارج البلاد.

وعلى العكس من ذلك، فإن رواية (جراح السنين) لسيف بن سعيد السعدى تقدم رؤية تضمر العداء للشرق الآسيوى، فبطلها ناصر عاد من سنوات الغربة فى زنجبار إلى السوق، لولا أولئك السوق بعمان ليصبح الرجل الأول فى السوق، لولا أولئك المائيان الذين يعكرون عليه التجارة، لهذا دبر مؤامرة لحرق محلاتهم وذلك بدعوتهم ودعوة رجال الشرطة أبضا إلى حفل عرسه فى الوقت الذى يقوم فيه بشكاره أو مساعده بحرق محلاتهم، غير أن البانيان كانوا حذرين لأنهم لم يتغربوا للتسلية، بل للتجارة والربح على حد قول أحدهم فقشلت الخطة (٢٣).

أما في رواية (رمال وجليد) فقد تضافر الشرق الأسيوى مع الغرب الأوروبي في محاولة محو الشخصية العمانية. وذلك حين تآمرت شيرين مع سيرة البنغالية حادمتها السابقة وخادمة زوجها السابق أيضا عيسى لتنفيذ خطتها بدعوى إنقاذه من إدمان الخمر فكان في ذلك نهايته.

شبه إنذار يطلقه سعود المظفر في أرجاء روايته: أن يعتمد العمانيون ـ والعرب ـ على أنفسهم لاغرب ولا شرق.

لهذا، فإن رواية (رمال وجليد) لاتتميز فقط بحضور هذا الطرف الثلث المؤثر الذى لايمكن إغفاله، بل إننا نجد أن العلاقة بين الشرق والغرب مقدمة فى صورة مقلوبة للصورة المألوف تقديمها فى معظم الأدب الروائى العربى يوجه عام، بل فى الأدب العمانى نفسه بوجه خاص. فنموذج الصورة المألوفة هو الذى تقدمه بطلة (ثلوج وربيع)

لمدرية الشحى (١٩٧١) التى وجدت عندما سافرت إلى الغرب أن: «الفساد يطوقها من كل جانب، وهى تحاول الحفاظ على كرامتها ودينها وسط هذه البيئة الغربية الخيفة» (٦٤).

لكن تنازع الحضارات في رواية (رمال وجليد) ليس على هذا النحو الشديد التبسيط، حيث تنقسم الأمور إلى أبيض وأسود، لأنها علاقات أكثر تشابكا للظلال فيها نصيب. فالخلاف الحاد الذي وقع بين بطلها عيسى وزوجه الأوربية شيرين بسبب إسرافه في شرب الخمر، وفي مفارقة درامية مؤثرة، نجد أن شيرين تحرص على زوجها عبسى لدرجة أنها تفقده؛ فشارلوت سابقاً أو شيرين هي التي تثور لإدمان عيسى الخمر وليس العكس.. وهذا ما عنيناه بالصورة المقلوبة لدور الشرق والغرب في كل تراثنا الأدبي التقليدي

(T)

وتثير رواية (١٩٨٦) الانتباه إلى بنائيا الروائي، فهى مقسمة إلى أربع حكايات، وكل حكاية إلى ثلاثة فصول ماعدا الحكاية الأولى فهى مقسمة إلى أربعة فصول، مما يذكرنا بالبناء الفنى (لألف ليلة وليلة). وهناك بطل أو شخصية رئيسية تربط الحكايات وقصصها هو خالد الباقر، وهو شخصية عمانية أضفى عليها المؤلف صفات بطولية: اجتماعية ونفسية، بحيث أصبحت أقرب إلى الرمز منها إلى المتخصية الواقعية، تعرف طريقها وهدفها وتحققه. حامدة لا تتطور من أول الرواية إلى آخرها، ليس فيها أبيض وأسود ولا ما بينهما من ظلال، ولا تعانى من لحظات الضعف الإنساني، فهى شخصية تتسم بالجرأة والشجاعة في سبيل الدفاع عن حق العمانيين المنهوب أو المسروق سواء من الأجانب آسيويين كانوا أو أوربيين، بل من العمانيين المفسهم، ومع ذلك فإن المؤلف لايغفل جانبها العاطفى – أو الحسى بتعير أدق – ونزواتها.

ولاتزال قضية الصدام بين الحضارات ولقائها تحتل حيزاً ملموساً في العالم الروائي لسعود بن سعد المظفر بشكلها المميز، أعنى بأطرافها الثلاثة وليس بثنائيتها.

وهذا هو ما نواجهه في الفصل الأول من الحكاية الأولى من روايتنا (١٩٨٦)، حيث ينقض خالد الباقر على العمل الآسيوى فرناندس لابتزاز كفيله العمانى دون علمه، وهمارسته حياة مليفة بالنصب والاحتيال والخروج على القانون. وعندما يسأله خالد: على من تنصب الآن؟ يجيبه: أعمل حراً. عندى مكتب باسم كفيل آخر، أعطيه كل شهر مائة ريال.. هو .. هو لايسأل: أنا الذي أتعب.. وأنا أعمل كل شهر كل شهر. أنا .. أن

وفجأة، مرت بخيال خالد صور الآسيويين في بدايات النهضة (١٩٧٠) السفن تقذف بشحناتها من الرجال السمر، النحاف، المسترسلي الشعر، ذوى الروائح المميزة... وبين لينة وضحاها اصطبغ كل شئ بصبغتهم.. دخلوا البيوت المحرمة، وأصبع من إنائهم أمهات لأجيال تحمل صبغات الرواد الآسيويين الأوائل وسحناتهم، قبضوا على التجارة، تلاعبوا بالأموال، جاء زمن شعروا فيه أنهم الأصل في هذه الأرض، فقد سيطروا على كل شئ، وشاع قول «تحت كل عصامة أو كسمة أو عباءة سوداء يربض آسيوي» السيوي»

ورجع خالد بذاكرته حين كان طالباً في الثانوية، فقد ناحر السائق الآسيوى عن الحضور إلى المدرسة لاصطحابه إلى البيت كما جرت العادة، فاضطر أن يعود ماشياً حين وجد السيارة تقف أمام البيت. وكان والده قد وصل قبله وعرف منه أن السائق لم يذهب إليه ليصطحبه ولا إلى أخته، فتعجب الجميع حين برزت أم خالد ليسألها أبوه عن السائق فأخبرته أنه نائم في غرفته (شئ مثير للريبة) فأعلن أنه سيستغنى عنه، لكن أم خالد اعترضت قائلة لهم، "إنهم طلباتنا ليل نهار، هو الذي يعرف كل الأماكن ويعرف بيوت يعتصدون عليه في كل شئ، هو الذي يقوم بتنفيذ كل طلباتنا ليل نهار، هو الذي يعرف كل الأماكن ويعرف بيوت أهلي وصديقاتي هو بالنسبة لنا كل شئ. كل شئ" (٦٧) حتى إن أبا خالد تفرس ووجهه يشي بتساؤل حانق: «أصحيح حتى إن أبا خالد تفرس ووجهه يشي بتساؤل حانق: «أصحيح كل شئ. يالمحسرة.. ياللخيبة، إذا كنا ألقينا بمقاليد بيتنا في يذ السائق الهندي يا بشرى لنا" (٦٨). ويرتاب القارئ أيضا مع أبي خالد في مدى اتساع الدائرة التي يشملها كل شئ.

وإذا كنا في الفصل الأول من الحكاية الأولى نجد أن خالد الباقر يواجه العامل الآسيوى فرناندس، فإنه في الفصل الثاني يواجه المدير الأوربي مستر دوجلاس الذي يدير شركة عمانية لكنه لايفي بالتزاماته المالية نحو عملائه، حتى ليتهمه خالد الباقر صارحاً في وجهه: تريدون تدمير السوق وإفلاس الشركات الصغيرة.

فإذا كان الفصل الثالث، فإن خالد الباقر يواجه هذه المرة مواطناً عمانياً هو الشيخ هاشل، مديناً بمائة ألف ريال عماني لشركة أقامت له سلسلة من البنايات ولايريد أن يسدد ما عليه، ولاينقذه إلا شيخ قبيلته الذي طلب خالد الباقر أن يحضر المناقشة بينه وبين الشيخ هاشل، وحين اعترض الشيخ هاشل بدعوى أنه كبير المقام، رد عليه خالد قائلا: «أنا أجله وأكبره، لكن الظروف تغيرت كثيرا، الثقة اهتزت والنفوس تبدلت، أصبح الشيوخ هذه الأيام كثيرين، (٦٩).

وفى الفصل الرابع والأخير من الحكاية الأولى تتردد مرة أخرى عبارات مثل «الأيام تغيرت كثيراً» و«الناس تغيروا فجاءة» (٧٠). لكننا نبتعد عن ذلك الجو البوليسى الذى عشنا فيه فى الفصول الثلاثة الأولى، لنحضر مع خالد الباقر إحدى الحفلات التى يبرع سعود المظفر فى استحضارها فى أعماله الروائية بمعظم الحواس المتاحة من بصر وسمع وشم وتذوق إن أمكن.

فعن رائحة النادل الآسيوى المعيزة إلى روائح النساء النفاذة، ومن الألبسة اللاصقة إلى الأضواء الملونة الآتية من المرقص، وحبات العرق فوق الجلود تلمع كنجوم في فضاء داكن، وسحب دخان تتصاعد في حلقات وحزم طوينة متقطعة لتحتزج بالألوان المتراقصة، كل ذلك يختلط بالكلمات والهمسات، وفي نهاية الطعام حان وقت الحلوى فكان اللعاب مرا بسبب تلك البقبقة أو الثرثرة التي دارت حول لوم النفس أو تأنيب الذات، حيث طفت خطورة الوافاد الأجنى:

الذنب ذنبنا، نعم نحن السبب. أعطيناهم صلاحيات لم يكونوا يحلمون بها.. لم تكن خططنا نابعة من واقعنا، والخرائط كانت تأتي

جازرة، كأننا ننفذ رغبات الآخرين.. وكل من امتلك سجلا اعتبر نفسه تاجراً، جلب العمال وأطلقهم أو سرحهم وقنع بما يدفعون له، والآن الناس. أحياناً لايعرف المحل الذي عليه اسم شركته أو مؤسسته.. كل هذا هين.. الأعظم أن الشباب.. تربوا على أيدى المربيات الآسيويات، والآباء والأمهات بعيدون عنهم. المربية هي الأم، تطعم الطفل وتغير له ثيابه وتغني له أغانيها عند النوم، إنه يعرف لغتها أكثر من لغته.. أحياناً لايريد لأمه أن تحمله فما بالك بأبيه (٧١).

ومع ذلك _ وفي هذا الحفل _ تعرف على السكرتيرة الشقراء جيني وراقصها، قدمها له مقاول اسمه إبراهيم قائلا: «تعمل في مكتبي، وفي المساء نتسلى معا»(٧٢).

وكان لإبراهيم قضية أطلع عليها خالد، أنهى عمارة لشخص وبقى له عنده خمسون ألفاً. وهكذا، انتهت الحكاية الأولى.

وإذا كانت الحكاية الأولى تشضمن ثلاث تنويعات مختلفة لحركة قصصية متشابهة: قضية _ خالد يعمل على حلها _ ولا علاقة لخالد بأطراف هذه القضايا، ضحايا كانوا أو جناة إلا علاقة العمل بعدها تنتهي، فإذ الحكاية الثانية اتفقت واختلفت مع قصص الحكاية الأولى. اتفقت في البدايات واختلفت في النهايات. فنفي الفصل الأول من الحكاية الثانية نلتقي بأم أحمد تبلغ خالداً أن خادمتها البنغالية سرقت نقوداً ومجوهرات المنزل، «تعرف أين نضع النقود، وأين نضع الذهب وانجوهرات وكنا منها آمنين، (٧٣) ونحن نلاحظ هذه النغمة المتكررة: أن العماني المجنى عليه لايقل مسئولية عن الآسيوي الجاني، فهو شريك _ بطريق ملـ في تشجيع الجاني على ارتكاب جريمته. وتطلب أم أحمد من خالد الباقر البحث عن الخادمة واسترداد ما سرقت ومعرفة مصيرها. وقد توصل خالد إلى أن الفتاة هربت مع سائق من جنسها يعمل في بلد مجاور. ولايفوت سعود المظفر أن يبدى هنا ملاحظة ساخرة، فقد عرض خالد الباقر على أم أحمد أن يرسل لها مندوبا من قبله لتوقيع أوراق التعاقد بينهما حتى

يتسنى له القيام بهذه المهمة. فكانت إجابتها: «أفضل أن خضره أنت. مللنا المندوبين، بالتأكيد هو بنغالى كالخادمة الفارة.. أليس كذلك؛ (٧٤) ؟

لكن هذه الملاحظة الساخرة كان يبطنها شئ آخر هو بزوغ علاقة عاطفية من جانب أم أحمد لخالد، ودلالة ذلك أنه حين احتجت على جنسية المندوب، أبدت رغبتها في أن يزورها خالد بنفسه مرة أخرى. تلك العلاقة العاطفية التي ستنمو وتفرق بين علاقات خالد بعملائه الثلاثة في القصص الثلاث في الحكاية الأولى وعلاقته بعميلته أم أحمد في الحكاية الثانية.

فى الفصل الثانى من الحكاية الثانية، يكتشف خالد أن السائق حاول الهروب بالخادمة والمبلغ المسروق عبر الحدود، وأخفى المرأة فى ثلاجة الحاوية التى يسوقها ريثما ينتهى من إجراءات الجمارك، وعندما فتح رجل الأمن الثلاجة وجد المرأة جثة جامدة. والنقود والمجوهرات أعادها خالد لأم أحمد، بينما السائق سيق إلى الإعدام.

أما القصة الثالثة من الحكاية الثانية، فهى قصة تصاعد انعلاقة بين أم أحمد وخالد إلى غرام مشبوب يحيث تنتهى بهذه الجملة: رقد الصمت في أرجاء المكان. فغرق كل شئ في الهدوء اللانهائي، فيما كان الجسدان يحترقان(٧٥).

وفى الفصل الأول من الحكاية الثالثة، نستأنف مع خالد مغامرته الحسية لكن مع جبى السكرتيرة الشقراء هذه المرة، ويعبر سعود المظفر – فى هذه العلاقة - عن التناقض الذى تميشه شخصياته العمانية، فإبراهيم يستخدم سكرتيرة أوربية تنجز له مهامه صباحاً ويحقق معها فحولته مساء، وبعد هذا يقول محتجاً: «هؤلاء الأم كالمعصية الخفية وراء كل ما نعانيه» (٧٦).

ويعرض إبراهيم على خالد قضية محاسب ذهب ليصرف رواتب الموظفين فلم يعد، وتساءل خالد ضاحكاً وبحيرة:

> كم سرق؟ _ ئلائون ألفاً.

ماذا ألم تتعلموا بعد؟ أنت السبب.. احصدوا النتيجة. اذهب بنفسك إلى المصرف. أصعب عليك أو ليس لديك وقت؟ ما قتلنا إلا الكسل والاتكال على الغير.

_ خالد كفي تأنيباً. حثلي كثيرون.

_ وسيكشرون.. نحن لا نتعلم أبداً، وإذا تعلمنا يكون الوقت قد فات.

ومرة أخرى لايفوت سعود المظفر أن يورد في سياق الحوار سخرية من الموقف المتناقض، فإبراهيم يعد يده إلى هاتف داخلي وبطلب من مستر بيتر أن يحضر له أربعمائة وخمسين ريالاً.. كأنما لاعلاقة له بالسرقة التي وقعت ولابالحوار الذي دار بينه وبين خالد واستمرار الأوضاع على ماهي عليه.

فلما خرج خالد من مكتب إبراهيم تلقى دعوة سافرة من جينى للتعرف على تضاريس جسمه على حد تعبيرها. ويستجيب لها خالد، ذلك الثائر على الوافد الآسيوى، المقبل بنهم على الوافدة الأوربية، ويصف خالد حبه لابنة الجيران بأنه كان حبا بخوف، ولد ميتا لأنه محكوم عليه بالفشل والحرمان وعندما سافر للدراسة أحب بصدق «لكن كانت من الأم المختلفة، فلم يكن حباً صادقاً إذن» (٧٧)، وتشهى الجلسة بين خالد وجينى كما سبق أن انتهت بينه وبين أم أحمد.

فإذا كان الفصل الثالث من الحكاية الثالثة، فإننا ندح وراءنا هذه الغراميات الحسية لنعود إلى الخيط البوليسى حيث يقوم خالد برحلة في طائرة حوامة برفقة الطيار حمدان، بحثا عن المحاسب الأجنبي الهارب بالنقود عبر الحدود، وينتهى البحث بالعثور على المحاسب وقد لاقى حتفه في بطن الوادى وإلى جانبه النقود المسروقة.

فإذا كان الفصل الأول من الحكاية الرابعة والأخيرة، فإننا مجد خالد يواصل مهنته البطولية: رد الحقوق المسلوبة إلى أصحابها ومخقيق العدالة وإحقاق الحق، لا يعرف الفشل مره واحدة، ولا يعتريه لحظات ضعف إنساني وهو ماض يؤدى مهدته في وضوح ومخمس. والحكاية تكرار في الشكل

لماسبقها من حكايات، وإن اختلفت التفاصيل، كأننا أمام قصص سندباد العصر الحديث، عصر المال والاقتصاد والأزمات الاقتصادية ، وما تكشف عنه من نقاط الضعف في العلاقات الإنسانية. ونحن ندخل مع سعيد الوضاح مكتب خالد الباقر لنكتشف أن هذا الوافد الآسيوي يستخدم كرتبرة أسيوية قاتمة البشرة طويلة الشعر تلف جسمها المتراهل بـ(ساري) يظهر الجزء المترهل من بطنها. ورغم أنه وصف يبدو في ظاهره بريئاً واقعياً، إلا أنه مبطن كذلك بسخرية واضحة، غير أنها سخرية تنبع هذه المرة من صوت المؤلف وليس من صوت خالد الباقر. وفيما بعد سنجد أن خالد الباقر سيأسر بوبي (لاحظ الاسم) أحد موطفيه بالمكتب أن يصاحب سعيد الوضاح لتعرف مسكن خصمه عبيد المحروق ويصف بقوله: «إنه يعرف البلد ربما أكشر مني .. الالال)، وكأنما المؤلف يسخر من بطله الذي يضبطه ﴿ ونضبطه مِعه _ متلبساً بأنه يفعل شيئاً مخالفاً تساماً لما يحاول أن ينهؤنا إليه طوال علاقاته السابقة مع عملاته، حتى ليشعر القارئ أن الوعى منفصل عن التنفيذ، وكأنما الوافد الآسيوي هو فدر المواطن الخليجي في هذه الفترة من التاريح، بعَضُ العَظْرُ عَنْ رضائه أو سخطه عن هذه الظاهرة.

ويطلب سعيد الوضاح مساعدة خالد الباقر في استرداد مبالغ نقدية كان استدانها منه صديقه عبيد المحروق، كان كل منهما قد ضرب بالصداقة عرض الحائط كما يقولون: عبيد المحروق لايفي وسعيد الوضاح نفد صبره حتى ليصف صديقه (سابقاً) بأنه كذاب ومخادع وأنه بات خصماً لدوداً «أريده أن يوضع في الحبس حتى موعد المحاكمة مهما حصل من شفاعة له».

ويسأل خالد الباقر سعيد الوضاح عن عمله الآن، فيقول إنه تاجر بالجملة والمفرق (القطاعي)، وأنه لم يستطع محمل معاملة رجال الجمارك له على الحدود فاستخدم «أحد الوافدين الذين يعرفون السر ويعملون ما لانقدر عليه، يقوم بالعمل بدلاً مني.. ماالعمل، يجب تقبيل ماصنعنا، بأيدينا» (٧٩).

وفي الفصل الثاني من الحكاية الرابعة، نشهد محا كمة عبيد المحروق لنسمع الحكم عليه في الفصل الثالث والأحير.

ولاينسى سعود المظفر أن يجمع فى خاتمة روايته شخصياته الثلاث من الجنسيات الثلاث معًا: خالد الباقر المواطن العمانى، وجينى الوافدة الأوروبية، التى قابلها فى صالة المغادرة بالمطار صدفة – وبتدبير لاشك فيه من المؤلف – ثم المضيفة البنغالية السمراء لتذكرنا بذلك الوافد الآسيوى الذى ظل من أول الرواية إلى آحرها كأنما هو شر لابد منه فى تلك المنطقة من العالم، وفى تلك الفترة من التاريخ.

لقد تعرضت رواية (رمال وجليد) لسعود المظفر لصراع الحصرات الشيلائي أيضًا، إلا أنه لم يكن هناك ذلك الاستقطاب الحاد الذي نلمسه في روايتنا (١٩٨٦). فإذا كانت سيرة البنغالية في رواية (رمال وجليد) هي التي ساعدت شيرين أو شارلوت الإنجليزية على تنفيذ خطتها التي أفت إلى مصرع زوجها العماني عيسى، وحاولت أن تعوه على الخكمة باتهام عماني آخر بأنه هو القاتل، فإننا نجد، من ناحية أخرى، السائق الباكستاتي عبد الجبار هو الذي يبرئ هذا العماني وذلك في حين كشف دور شيرين وسيرة في مصرع عيسى بعد أن قدر له وحده أن يراقب هذ الدور ويرصده، وهذا التشابك والتعقد بين شخصيات (رمال وجليد) جعلها أكثر ثراء وخصوبة من روايتنا (١٩٨٦). ولعل هذا هو السبب الذي جعل الدكتور عبد الله الشحام وضعف حبكتها.

إن غياب وجهة نظر الوافد الآسيوى ووضعهم جميعاً في حانة واحدة سوداء بلا تنويعات أو ظلال في المواقف والشخصيات، يجعلنا نتساءل: لو أن كاتبا أو روائيا أوربياً وقف الموقف نفسه من الوافد المسلم أو العربي: تركياً أو مغربياً، الذي يقوم بأعمال هامنية أيضاً في بلده ولم يقدمه لنا من الداخل، أما كنا نتهمه بالتحيز والعنصرية؟ تلك هي نقطة الضعف في روايتنا؛ لهذا بهت فيها صراع الحضارت، وتوارى العنصر الدرامي، وأصبح هناك اتهام يعلو ويتكرر دون أي دفاع من الجانب الآخر، بحيث تكاد تكون رواية أحادية الصراع بين الشرق الغرب في تاريخنا الروائي مثل (الحي الصراع بين الشرق الغرب في تاريخنا الروائي مثل (الحي اللاتيني) لسهيل إدريس أو (موسم الهجرة إلى الشمال)

للطيب صالح، حيث يقدم لنا المؤلف أبطاله من كلا المجانبين لنتعرفهم من الداخل، فيضفى العنصر الدرامى حيوية وتوازنا على طرفى الصراع، ولهذا تذكرنا رواية (١٩٨٦) بالوجه المقابل لها فى قصص خليجية أخرى، وعلى سبيل المثال قصص أديب الإمارات عبد الحميد أحمد، على نحو مانقراً فى قصته القصيرة «أشياء كوبيا الصغيرة»، حيث يلتقط القاص ذلك الوافد الهندوسى، مهموما بأشياته الصغيرة وحساباته المضطربة بسبب الطفل الذى ولدته له زوجه بعيدا عنه فى وطنه، ولايستطيع أن يرسل للطفل وأمه هدية بسبب وضعه الهامشى (٨٠٠). وبالمقارنة مع هذه الروايات والقصص القصيرة، بل مع رواية الكاتب نفسه (رمال وجليد) فإننا نفتقد فى روايته (١٩٨٦) جدل الأنا و الآخر، ولانسمع إلا صوت الأنا مضخماً حينا، ساخطاً لاعنا حيناً ثانية، ومؤنبا ولائما نفسه حيناً ثالثة.

ونتيجة لذلك، اقبرب الشكل الروائي بأكثر من طريقه - في رواية (١٩٨٦) - من شكل الأدب الشعبى الذي كان سائداً في المرحلة الشفاهية؛ ولهذا قلنا إن خالد الباقر يذكّرنا بالبطل الشعبى الذي لا يعرف ضعفًا ولا هزيمة ولا تطوراً، كما ذكّرنا تكرار الحكايات الأربع وتشابه حركاتها القصصية برحلات السندباد السبع، غير أن السندباد كان يخلق أزمته برحلته في كل مرة ثم يعرف كيف ينجو منها بنفسه. أما برحلته في كل مرة ثم يعرف كيف ينجو منها بنفسه. أما واحدة في فترة يأكل الأخ فيها حق أخيه. ولهذا السبب نفسه، لم نتعرفه إلا من خلال لحظات الوعى والصحو فيما عدا مرة واحدة حيث ذكر لأم أحمد أنه حلم بها ذات مرة.

ويحتل الوافدون مساحة كبيرة في رواية (جبال من رجال الحجر)، وهم كما في روايات سابقة لسعود المظفر، ينقسمون إلى وافدين من أوروبا ووافدين من آسيا. ويتأرجع موقف العماني من وافدى الغرب ما بين الانبهار من ناحية والحذر – وربما العداء – من ناحية أخرى. يقول بطل الرواية حمود الجبلي لإحدى عشيقاته الأوربيات: «لا أظن سنصل إلى ما وصلتم إليه»، فترد عليه: من هنا نقطة الاختلاف، من

هنا تأكيدنا بأننا دائمًا نتقدم، والآخرون خلفنا. ثم تتحدث عن قصة إصرارها على من تزوجت، فتقول: ﴿طَالِمًا أَنَا رَاعْبَة فيجب أن أنفذ رغبتي، هم ربّونا على قوة (التعبير الأدق حرية) الاختيار ثم محمل نتائج الاختيار، (٨١١). ولنقارن ذلك بزواج زيانة أخت حمود الجبلي حين يسألونها عن رأيها فيما أحضره خطيبها وابن عمها أحمد من هدايا، فتنظر إلى أمها «نظرات وجلة غامضة ونرد قائلة الشور شور أمي، (۸۲)؛ أي الرأى رأى أمي. بينما نستمع إلى إحدى عشيقاته العمانيات وهي تقول له: (أعرف الأجنبيات المستوليات على كل شئ.. هن لا يفهمن روائحنا.. هن من الخارج لامعات أنتم تعرفوهن من الداخل.. نحن في نظركم لانعرف شيئًا أو قل كل شئ عن الرجل والحياة، فيستدرك حمود الجلى قائلاً: ١٤، لا هن فقط أكثر حزمًا ومسئولية، أكثر نظامًا منكن ونظافة .. متعلمات منذ الصغر.. أنتن عُلمتن [والأفضل تعلمتن اكل شئ من الأمسهسات والجسدات، لكنكن كسولات، كسولات قليلاً ومتهاونات؛ (٨٣) ونحن نستمع إلى توازن بين سلبيات وإيجابيات الطرفين في مناقشة بين حمود الجبلي ومن تدعى مسز كوبر حين تقول: الاحظت أنكم طيبون ورحيمون بكبار الأهل».

فأجاب حمود الجبلي مشككًا في دوام هذه الظاهرة في ضوء ما يحدث من انقلاب في القيم: «ترى إلى متى سيدوه».

فتتساءل مسز كوبر عما إذا كان «دينكم يقف وراء ذلك»، ثم تقف أمام ظاهرة تقول إنها لا توجد عندهم، وهى ظاهرة كبار السن ممن تجاوزوا التسعين لكن عقلهم ووعيهم كاملان، بينما أناس في مثل هذه السن في الغرب مجدهم في المصحات هائمين لا يدركون شيئاً فيجيبها حمود الجبلي أن هذا التوقد الذهني يرجع إلى العقيدة وخصوصاً الصلاة التي لا تتم إلا بقراءة من الكتاب الكريم، والناس الذين رأتهم لم يشربوا مسكراً.

فى مقابل هذه الميزة الروحية، نجد على الجانب الآخر حصود الجبلى يسأل مسز كوبر عن سر نجاح قومها، نُتُرجعه إلى التربية فى مرحلة الطفولة:

نحن نحب الأطفال لكن التربية والعناية بهم تسبق الحب والحنان.. نحن نربى وأنتم تحبول، هناك فسرق، تسسه رونهم وتعطونهم لأنام من أول عام.. الطفل ثروة.. أنتم تلدونهم نيموتوا أو للزينة والتباهى.. أنتم السبب فى إعاقة وبجهيل أجيالكم.. علاقة الآباء الجدد بالأبناء.. إعطاء الأب لابنه كل ما يرغب لأنه يرى فيه طفولته الحرومة من كل شئ.. فى هذه الحالة لا يعلمه أى شئ ولا يعلمه قيمة الأشياء.. الابن يظن رغد العيش الموجود كان أبوه يتمرغ فيه، وهو غيه صححه.

وفى ضوء هذه الخلفية، يعلو صوت النبوءة فى حديث مسر كوبر حين تقول: «ستكون بين الآباء والأبناء هوات سحيقة، كثيرون سيضيعون والسبب الآباء؛ (٨٤)

وإذا كان العوار السابق مجرد مناقشة، فإن الحوار بين حمود الجبلى وجون يتحول إلى مشادة حين قال الأخير لحمود: اإنكم تفخرون بإرسال أبنائكم لجامعاتنا، وإنهم بعشقون عاداتنا لدرجة الممارسة، وإنكم مبهورون بنا للله استطعنا أن نمسح ونشوه كل حسن فيكم آهذا صوت المؤلف وليس صوت الأوروبي چون آ. أصبح شبابكم تتفتح حياتهم ويينون أحلامهم على صورنا ((٥٥). فيرد عليه حمود بحدة قائلاً: اللم يخب ظننا فيكم، أنتم أبناء شهوات خفية، أبناء سفاح، أرجو ألا أراك ثانية الا وعندما قدم إليه چون يده رفض مصافحته. ويعلق راوي القصة ومؤلفها على نظرات جون أنها كانت وقتئذ الكحزم من أعماق حضارة شاهرة سيفها الطويل المعملوب (٨٦٥).

وفى مناقشات أخرى نلمح الاعتراف بسلبيات المواطن الخليجى من ناحية، والموقف العدائى من الأجنبى من ناحية أخرى. فالشاعر خالد يعلن أنه: «أول ما فتحت الأبواب لعق الأغراب الشهد، لو كان فيهم خير لكان لبلدانهم، حلوا ووجدوا سكناً وراحة للنسل». فيرد عليه الجبلى: «عجبًا خالد، الحق أننا كنا كالأطفال، أكنت تريد من طفل أن يبى عمارة أو يشق طريقًا؟ هكذا كنا. أنت حتى الآن لم

تضع لبنة فوق لبنة، ولم تشارك في مد طريق، وأظنك لن تشارك. أنت تعرف أننا إليهم محتاجون، (٨٧٠).

وحين يتحدث الجبلى عن إحدى شركات النفط التى يديرها الأجانب عمن يعالجون في مستشفاها، يرد عليه صديقه عبد الخالق أنهم يعالجون فيه أنفسهم: «هم يحبون كل شئ خاص بهم، لا مشاركة ولا اختلاط»، فيبدى الجبلى ملاحظة تأييدا لمحدثه: «لننظر إلى طريقهم النظيف. طرقنا كلها ترابية»، فيكمل عبد الخالق استطراد الجبلى بأن الكهرباء والماء في كل بيت من بيوتهم، لكنه ما يلبث أن يستدرك وقد تلبسته روح النبوءة والتفاؤل حين يقول: «لا تخف، منكون خيراً منهم»

ثم ما تلبث نبرة العداء أن تعلو حين يتحدث الصديق الحميم حارث لحمود الجبلي عن سايمون أحد مساعدي حمود فينصحه: «لا تخف، سأساعدك على استغلاله، أنا أعرف هذه النماذج رأيتهم في البلاد المجاورة. إنهم أخطبوط، لكننا منكون عليهم سكاكين، لا ترهبه (١٩٩٠). وفي نهاية الرواية، كشف محسن لصديقه الجبلي عن خيانة سابمون. «كنت خائفًا أن أقول لك عن سايمون، هو مسديقك وشريكك لكنه يسلبك (١٩٠).

وإذا كان هذا هو المرقف من الوافد الأوروبي، يتراوح بين الاعتراف بالحاجة إليه حيناً، والخوف منه والعداء له حيناً آخر، فإن الموقف من الوافد الآسيوى أكثر انحيازاً ضده، مع الاعتراف بأن سلبية المواطنين هي التي تشجعهم أو تطمعهم في ذلك، فنستمع إلى مثل هذه الحوارات المتناثرة في أرجاء العمل الروائي:

هؤلاء البنغال في كل بقعة، وصلوا إلى آخر الحدود.. الجمعة الماضية كنت في البلد، حسبتهم أكثر منا.. أتظن لولاهم لن تعتمر هذه البلاد.

_ ربما لا ..

_ أصحابنا [أى أهل البلد] يحبون الكراسى الكبيرة، وفي الليل يشربون. أراهنك، معظم تجار البلاد لا يعرفون عن التجارة أو المقاولات.

الاعتماد عليهم [أى على الآسيويين أو البنغال]، تفشت السرقات وبدأوا يزورون، ويوقعون إذن الصرف النقدى بدون معرفة المالك لأن كل شئ في أيديهم، المالك يأتى آخر العصر ويقضى ساعة يتصل خلالها بالأصدقاء لتحديد سهرة أو أين سيسهر ومن من النساء سيحضرن (٩١).

_ المقاول ظهر أنه تعبان، وكل اعتماده على مدير أعماله الآسيوي.

_ أتظن المدير يتلاعب؟

ولم لا؟ المقاول الأصلى أو المالك مشغول بنفسه وسهراته. أتعرف، علمت أن بعض مديرى الشركات الآسيويين يتفقون مع مومسات فى بلادهم وحين يذهب المالك إلى هناك تطوقه تلك المرأة بجناحيها وفتنتها.. يجعلونه [أى المالك] يسافر دائماً بحجة العشق. والمدير يعمل المالك] يسافر دائماً بحجة العشق. والمدير يعمل يروا شيئا.. الناس هنا غُسلت أدمغتهم الآن.. يظنون الوافدين هم كل شئ وهم العارفون، وهم الصح فى كل شئ، تصور: شركات المقاولات هى التى تصميماً الخسرائط، وكل رجل يأتى هى التى تصميماً الخسرائط، وكل رجل يأتى تصميماً جديداً يحورون له التصميم الأصلى ويعطونه له.. الشخص هنا ليس له رأى لأنه لا يعرف والشمن الذى يدفع أضعاف ما يحتويه الميت من إسمنت وحديداً

- صارلى أربعة أشهر هنا.. بجولت فى الأسواق والمعارض وأنا دراستى بجارة دولية.. لكن ما شاهدته وعرفته أنكم هنا قليلو التجربة فى التجارة، وحين بدأتم استعنتم بأقل الناس خبرة وأعدمهم معرفة بالحياة لمعاونتكم فى التجارة والمقاولات، هم الآسيويون، وتركتموهم يتصرفون كأن المال مالهم. هؤلاء المجلوبوق يعملون ليل نهار، أنا شخصياً لا أقدر مثلهم (٩٣).

وهكذا، نجد أن الصراع الثلاثي اختلط بالتفاعل في رواية (رجال من جبال الحجر)، وقد أجاد سعود المظفر

استغلال الحوار من ناحية لتجنب الانزلاق إلى التقريرية التى تغرى بها هذه القضية، وإبراز الجدل من ناحية أخرى بين سلبيات وإيجابيات الوافد، متخليًا بذلك عن نظرته المتحيزة الأحادية السابقة.

_ ----

الخصوصية الثالثة التى تنعكس على الإبداع الروائى العمانى وتميزه - ونتيجة أخرى من نتائج التحول الحضارى - هى فلول الغيبيات الخاصة بهذه المنطقة التى تصارع للبقاء فى مجتمع يفرض عليها تطوره أن تتوارى وتتراجع لتصبح مجرد فولكلور فى متحف التاريخ. ويتفاوت الإيمان أو التمرد على هذه الغيبيات بمدى أثر التطور الحضارى على الشخصيات وبيئتها. وهذا ما قدمه سعود المظفر أيضاً فى روايته (المعلم عبد الرزاق).

وإذا كنا قد عثرنا على بذور لرواية (رمال وجليد) في قصص سعود المطفر القصيرة السابقة على تأليفه روايته، فإننا بالمثل يمكننا أن نعثر على يذور روايته (المعلم عبد الرزَّاق) في قصصه القصيرة السابقة أيضاً. ففي نهاية المجموعة القصصية نفسها (وأشرقت الشمس) نجد قصة بعنوان «المعلم عبد الرزاق، أو «ليلة الشفق، وهي القصة التي احتفظ بعنوانها فلله عنواناً لروايته الثانية. بل إنه احتفظ بالقسة القصيرة كما هي في بداية روايته وجعلها أول أجزائها وأعطاها العنوان الثاني في القصة القصيرة وهو «ليلة الشفق». معنى هذا أن القصة القصيرة «المعلم عبد الرزاق» لم تكن إلا مجرد فصل أول لرواية بالعنوان نفسه ظلت شخصياتها تلح على مؤلفها أن يكون أكثر معايشة لهم واقتراباً منهم ومتابعة لمصائرهم، وفي مقدمتهم راشد الذي أوقعه سوء الحظ في يد ساحر أوهمنا أن راشدًا قد مات على نحو ما انتهت إليه قصتنا القصيرة _ أو الجزء الأول من روايتنا ـ ونحن نواريه التراب مع المعلم عبد الرزاق وخادمه سلوم، غير أن راشداً لم يكن قد مات: بل كما صرح في نهاية الرواية:

أخذنى أناس ذوو بأس... وكسانوا أحسانًا يضربوننى، كنت أعيش فى الكهوف والسيوح، كنا دائمًا نسير، نسير أيامًا كثيرة، نطلع جبالاً،

ننام نحت الشمس في العراء، نأكل قليلاً، ونشرب قليلاً، كنا دائماً جاتمين ظامئين (٩٤).

لهذا أفلح راشد - بما تبقى من وميض الحياة - أن يدفع مؤلفه سعود بن سعد المظفر أن يواصل بناءه الروائى من أجل أن يستكشف - ونستكشف معه - هذه المنطقة الغامضة التى تقع فيما وراء الوعى الجمعى الإنسانى والتى تقدم بتفاصيلها خصوصية أخرى من خصوصيات الرواية العمانية استطاع سعود بن سعد المظفر أن يضع يده عليها ويقدمها لا لقرائه المحلين فحسب، بل على المستوى الإنسانى الأوسع أيضاً.

وبالإضافة إلى القصة القصيرة والمعلم عبد الرزاق، أو البلة الشفق، فإننا نجد أن قضية السحر والسحرة تلح على سعود المظفر في قصتين أخريين هما ونهاية جيل؛ التي نشرها للمرة الأولى في صحيفة عُمان عام ١٩٧٧ . أما القصة الأخرى، فهي وحكاية من قريتي؛ التي كتبها عام خطوة أبعد من بطل وحكاية من قريتي؛ في تلك المعركة الشرسة بين غيبات بيئة لا يزال أفرادها يعيشون بعقلية القرون الوسطى، وعقلانية مواطن يعيش في مجتمع القرن العشرين. لكن البطل، رغم تمرده الظاهرى على غيبيات مجتمعه، لا تزال تترسب في أعماقه هذه الغيبيات نفسها، ففزع لتطاوله عليها، وما لبث أن أوقع على نفسه ما رآه يستحقه من عقاب وهو الموت انتحارا.

ونستطيع أن نقول إنه من عوامل نجاح سعود بن سعد المظفر وهو يلج هذا العالم الفانتازى فى روايته (المعلم عبد الرزاق) حصيلته واستيعابه للخلفية الشعبية العمانية بوجه خاص _ وربما الخليجية بوجه عام _ بالإضافة إلى تاريخه الأدبى.

وفى القصص الشعبى العمانى كثير من هذه القصص التى تعكس تصور شريحة اجتماعية معينة، شأنها فى ذلك شأن القصص الشعبى هنا الشعبى عند الشعوب الأخرى، لكن للقصص الشعبى هنا وربما فى دول خليجية مجاورة - خصوصيتها (٩٥) وذلك على نحو ما سيتضح لنا فى رواية (المعلم عبد الرزاق).

وقد انعكس هذا التراث الشعبى الأدبى أحيانًا، على نحو ما نقراً في تلك القصة الشعرية التى وقعت أحداثها عام 11.6 ما 179 م أيام حكم الإمام سيف بن سلطان قيد الأرض، وهى قصة منسوبة إلى شاعر مجهول أوردها المؤرخ المسائى المعروف نور الدين السالمي المتوفى في عام الحسماني المعروف نور الدين السالمي المتوفى في عام عمان). وتروى قصة فتاة من نزوى كانت في السادسة من عمرها حين بدا أنها ماتت ثم اكتشفوا بعد سنوات أنها لاتزال على قيد الحياة، وتعلل القصة ذلك أنها دُفنت ولا يزال بها رمق من حياة ـ وربما كان سبب ذلك أن العمانيين من الشعوب التي ترى أن إكرام الميت سرعة دفن جثته - ثم ما لبثت أن رُدت الروح إليها.

ومر بها بعض البدو فحجبوها عندهم وجعلوها ترعى الأغنام برفقة فتاة منهم. حتى مر بها شخص كان يعرفها فأبلغ أهلها، فأخذوها إليهم. لكن كان هناك رأى آخر هو الذى يغلبه الشاعر راوى القصة؛ ذلك أنها كانت قد أصيبت بسحر. وهذا الرأى هو الذى دفع أهلها ليعودوا ويحفروا قبرها بعد دفنها فما وجدوها(٩٦٠)؛ يقول الشاعر المجهول:

ولكنهم من بعد ظنوا بأنهم

أصيبت بسحر قول أهل التجارب فساروا لحفر القبر من بعد دفنها

فــمـــا وجـــدوها فــــيـــه يا ذا المآرب وقرب ختام قصيدته يقول:

وعندى هو الحق المبين بأنه

هو السحر حقًا لا تشكّوا أصاحبي وقد صح عندي يركبون خوامعًا

وقد صح عندى يركبون حوامعا ويخسرج كل منهم في السسبسسب

لهم زجل فى سعيهم وغماغم

ويرمون من عاداهم بالمصائب وحدثني منهم فتى غير كانب

ببهلى صديق لا يزال مصاحبي

وقال الخبير السحر سحران عندنا

فسحر لذى ظلم وسحر الملاعب

و «الخوامع» هي الضباع لأنها تخمع أو تظلع: أي تمشى كأن بها عرجا. و«السباسب» هي المفازات أو الأرض المستوية البعيدة. أما «زجل» الجن فهو عزيفها، وهو أصوات خفيفة كانت تسمعها العرب في المفاوز عند انهيار كثبان الرمال فيظنون أنها أصوات الجن، و«الغماغم» أو الهمهمات هي الكلام الذي لايبين. وقد أوردنا هذه الأبيات لأننا منجد أن سعود بن سعد المظفر يطعم روايته بهذا التراث الشعبي لاسيما في الجزء الأول منها حين تتحرك الشخصيات القروية التي لم تنل حظ من العلم ولا رأت نور المدينة والمدنية.

وإذا كانت رواية (رمال وجليد) يتركز أبطالها حول قمة الهرم الاجتماعي التي برزت بعد بدء النهضة العمانية الحديثة، فإن رواية (المعلم عبد الرزاق) يتركز معظم أبطالها حول قاعدة هذا الهرم التي تنتمي اجتماعياً وفكرياً إلى ماقبل سنوات النهضة. لهذا، فإن البناء الفني للرواية يقوم على أساس حركتين إحداهما تنتمي إلى الماضي المتخلف بمثلها الساحر هيكل وضحيته راشد وابنته زيانة وحفار القبور ثنيان والمعلم عبد الرزاق وخادمه سلوم، وحركة تنتمي إلى الحاضر على رأسها المهندس صالح فصديقه الملازم يعقوب والطبيب أحمد. ولكل من الحركتين صراعها الدرامي المستقل. هيكل يسحر راشد الذي شوهد معه في السوق هزيلاً، مغبراً ممزق الثياب.. طويل الشعر واللحية، وكان هيكل يشتري قثاء أو برسيماً، ثم أخذ حزمة ناولها لراشد الذي التهمها كأنه جائع.

وقد تأهب ثنيان والمعلم عبد الرزاق لرحلة بحثهما في أرض المغاصيب بمصباحين يدويين وحرز يضعه المعلم عبد الرزاق حول رقبته ليخفيه عن السحرة الذين يشمون رائحة الإنس من بعيد، وبصفيره المتكرر استدعى ثنيان ضبعين – على نحو ما أشارت قصيدة الفتاة النزوية المسحورة – لكل منهما حلقة معدنية لامعة، هما عبدان لثنيان يملكهما وراثة، وقبل أن ينطلقا اشترط ثنيان على المعلم عبد الرزاق شرطا وقبل بما يحدث في القصص الشعبية وهو ألا يسأله عما

يطلبه منه، بل يفعله دون اعتراض، ثم انطلق الضبعان في سرعة كأنهما بساط الربح في قصص (ألف ليلة وليلة): وأشجار السمر والغاف المنتشرة في السهول تمر كلمح البصر. كل شئ قائم على الأرض يظهر كالملتصق بالذي يليه؛ (٩٧). حتى إذا وصلا السيح شاهدا المغاصيب في مجموعات. وأحيانًا متفرقين، كانوا لايتكلمون، لايلتفتون لأي شئ. أبصارهم زائغة، شعورهم طويلة مشبعة بالغبار. كانوا أحيانا مربوطين ثلاثة أو أربعة أو واحدا بنفسه في مكان محدد. أجسامهم نحيلة، عظامهم بارزة، جلودهم مديبة كشوك الطلع الشيطاني، حفاة عراة، وكانوا يأكلون الأوراق الخضراء التي يحضرها لهم غاصبوهم. وقد ضبط سلوم فيما بعد ثنيان وهو يشتري من السوق طعام حيوانات بكميات تفوق مايحتاج إليه حماره. وهكذا، تتكامل أمامنا _ وشيئا فشيئا _ صورة هذا العالم الفانتازي الذي تمتد جذوره إلى المخيلة الشعبية، ويضيف عليها سعود بن سعد المظفر لمساته الفنية. مما يذكرنا بأوديسة الشاعر الإغريقي هوميرس التي من المرجح أنه كان ينشدها بين القرنين الحادي عشر والعاشر قبل الميلاد، حين حولت الساحرة كيريكيه أصحاب يوليس إلى خنازير -أثناء عودته من حروب طروادة إلى زوجته الجميلة بنيلوب في جزيرة إيثاكا _ وذلك بعد أن أطعمتهم طعاما مخلوطا بعقاقير تنسيهم وطنهم، وبعد أن ضربتهم بصولجانها. لكن تخولهم على هيئة خنازير لم يفقدهم هنا عقولهم الإنسانية. وتقول الملحمة إن يوليس كان في ذلك الوقت على سفينة فذهب لإنقاذ رفقائه حين قابله الإله هرميس وأعطاه عشبا سحريا يحميه من الضرر (مثل الحرز في روايتنا)، وبذلك لم تستطع الساحرة أن تنتصر عليه وتخوله عن هيئته الآدمية، وطلب هو بدوره أن تعيد رجاله إلى إنسانيتهم، فرضخت له.

وفى السفرة الرابعة من سفرات السندباد، مجد أنه ورفاقه الناجون من الغرق يجدون أنفسهم على جزيرة بها جماعة عراة ألقوا القبض عليهم وأحضروا لهم طعاما أذهب عقولهم حتى صاروا يأكلون مثل المجانين وتغيرت أحوالهم، بينما امتنع السندباد عن تناوله، كما أحضروا لهم دهن النارجيل فسقوهم منه ودهنوهم به، فلما شربوا ذلك الدهن زاغت أعينهم من وجوههم حتى صاروا مثل الإبل.

لكن عالم المغاصيب أو المسحورين يتميز بقوانينه الخاصة به التي نمتد جذورها إلى ما ابتدعته المخيلة الشعبية على مر قرون وأجيال مضافا إليها لمسات الفن. كاشتراط عدم السؤال عن شئ ووضع الحرز عند ولوج هذا العالم للوقاية من مخاطره، والمغاصيب أشبه بالسوائم التي لابد أن يرعاها غاصبوها وإلا ماتت ميتشها الثانية والأخيرة، ومن الممكن أن يرى الأهلُّ طيف المغصوب حين ينزله مالكه البلاد. والمغاصيب يكونون في أول أمرهم أصحاء ثم لايلبثون أن ييبسوا بعد ذلك شيمًا فشيئا. والفصل في هذا العالم بين الجنسين مستمر وانعكاس لما هو عالم الأحياء، فللمغصوبات مغارتهن الخاصة بهن، والمغاصيب غاثبو العقول لايكادون يعون مماحولهم شيثا، فهم لا بالأحياء ولا بالأموات، أحضرهم ظلامهم إلى هذا العالم بما لديهم من قوي خاصة ـ ليس السلاح من بينها وإن كانت لها قوة السلاح ـ يستخدمونها ضد إخوانهم البشر انتقامًا منهم بسبب خلافات أو منازعات شخصية، ومن هنا تسميتهم بالظلام جمع الظالم.

وفى هذا العالم المسحور، استطاع المعلم عبد الرزاق وبرفقته حفار القبور ثنيان أن يلمحا الساحر هيكل وهو يجر راشدا بحبل فى رقبته. وعندما وصلا إلى مجموعة من المغاصيب أطلقه. وقد انتهى الجزء الثانى من روايتنا باستعانة المعلم عبد الرزاق بثنيان على قتل هيكل، حتى إذا مافرغا منه، انقلب المعلم عبد الرزاق على ثنيان _ بالتعاون مع خادمه سلوم _ ليخمد أنفاسه بدوره. وهكذا، أزاح الخير الشر من الطريق، لكن آثار الشر لاتزال ممثلة فى راشد الذى لايزال ضائعاً فى هذا العالم الهلامى. لهذا، كان لابد لرحلة البحث عنه أن تستمر بعد أن تتغير أدواتها.

ولهذا ففى الجزء الثالث من روايتنا تبدأ رحلة بحث من طرف آخر وبأدوات أخرى وفى مناخ مختلف كل الاختلاف، لايربط بينها وبين رحلة البحث الأولى إلا لقاؤهما فى نهاية العمل الروائى. فالمهندس صالح، مهندس طرق، يتعرض لأحداث غير مفهومة تتكرر فى روايتها كلمتا وفجأة، ووبغتة، وأفعال المبنى للمجهول والمطاوعة، وتبدو له رؤى كأنها هذيان محموم، وهو يعمل فى إنجاز مشروع مد طريق العاصمة الداخلية. وقد قام بزيارات متعددة مع مدراء

الشركة حتى وصل إلى المنطقة الأكثر وعورة وصلابة.. منطقة السيح الأحمر. لكن يبدو أن مهمة المهندس صالح لم تكن تقتصر على نسف الجبال وشق الأودية الصخرية، بل على نسف جبال صاغتها الخيلة الشعبية على مر قرون وأجيال من العزلة والبساطة، وهو يدرك خطورة ماهو مقبل عليه، لهذا يعلن قائلاً في وضوح: « التغيير سيعصف بنا ياصديقي، سيهزنا هزاً.. يجب أن نستعد له في كل وقت بحذر» (٩٨).

وحين استرخى فى مكتبه وأغمض عينيه لحظة زاره فى الحلم رجل عجوز يعترض على شق طريق السيح الأحمر، ويدور حوار ينكشف فيه طرفا الصراع الدرامي في روايتنا:

- هو سيحنا وحدنا أباً عن أب، وجداً عن جد. لانريد الطريق..دنس الأغراب الأجانب أرضنا، أخذوا يبولون في كل مكان فيه يكونون، لاتقبل أحداً يصدعنا ليل نهار، يبهروننا بأنوارهم الكاشفة...لانوافق...سوف (٩٩).

_ سيغير الطريق حياة الناس ..تريدون جعل كل شئ كما هو ... الوقت تغير ... لن نسمح لكم بإرجاعنا إلى الوراء .. سنشق الطريق وسط السيح الأحمر . سنشق طرقاً كثيرة وسط سيوح كثيرة ، قرية أو نائية . نحن هنا (١٠٠)

وفي أحد الأيام، وقبل الغروب المتلبدة سماؤه، استقل المهندس صالح وصديقه الملازم يعقوب السيارة الجيب ـ بدلاً من ضبعي ثنيان والمعلم عبد الرزاق ـ حتى وصلا إلى المعسكر بالسيح الأحمر حيث تناولا طعام العشاء في مطعم المعسكر. بعدها، قاما بجولة حول المعسكر خلف الجبال القريبة، فالليلة مقمرة ومع كل منهما مصباح. ولجا مغارة أجسام نحيفة بها فتحة علوية ذات حزمة ضوئية هبطت منها أجسام نحيفة شبه سوداء متتابعة.. كانوا شعث الرؤوس، لحاهم طويلة، عيونهم بارزة، أبدانهم بيضاء نحيلة، وجوههم نافرة العظام. يرتدون خرقا بالية تستر أقبالهم وأدبارهم، نظرتهم وائغة، حركاتهم سريعة، أقدامهم كأنها قطع الحجارة، بغتة هبطت من الفتحة، قذفا أغصانا كثيرة من شجر السدر التحضر المعلوء بالخظمظام، انقضوا عليها، تخاطفوها، انتحى كل واحد مكاناً في محيط الدائرة الضوئية. أخذوا

يلتهمون الخظمظام وأوراق السدر كالبهائم الجائعة. بغتة انتشرت رائحة لحم محروق. عتمت دائرة الضوء.. سقطت أشياء سوداء تراكضوا نحوها. تخاطفوها أخذوا ينهشون ما التقطوا كالسباع البرية الشرسة الجائعة. تقاذفت العظام المسحولة لحمًا. تجمعوا كالطوق ثانية. ماكادوا يهجعون مع نفوسهم السريعة الحركة، إذ سمع صفير ثلاثي طويل. تدافعوا كأنهم منهورون.

وعندما عاد المهندس صالح والملازم يعقوب إلى منزل صالح بالمسكر أطفأ أنواره ورفعا طرف ستارة النافذة المطلة على خزان الماء حيث صنابير المياه تقطر ليشهدا المغاصيب مرة أخرى وهم يتمرغون كالحمير على الأرض الرطبة . ويبللون أياديهم ويمصونها. وقد أثارت هذه المشاهد حماس المهندس صالح فأعلن أنه يجب إنقاذ المغاصيب من مغتصبيهم. وفي ختام حديثه طلب من الملازم يعقوب مساعدته.

ويبدو أن الغلام أو الغاصبين حاولوا أن يخيفوا المهندس صالح فقتلوا أو اغتصبوا مراسله عبد الله حين كان عائداً إلى البيت كأن شبئا حمله عاليًا وهوى به أرضًا، وهى الطريقة نفسها التي مات بها راشد بطل قصة وحكاية من قريتي، وعروس خالد بطل قصة ونهاية جيل، وراشد والد زيانة في روايتنا. لكن هذا التهديد لم يفت في عصد المهندس صالح لأن علمه كان يحصنه. ومع ذلك، فقد كان يرى المغاصيب في أحلامه. رأى مراسله عبد الله يطالب بإنقاذه: ونحن لم نمت ..أجسامنا شفافة، أمعاؤنا لانهضم المغصول، (١٠١).

كما شاهد في رؤية أخرى نساء مغصوبات . فالمهندس صالح ابن بيئته تترسب في طبقاته الجيولوچية موروثاتها الشعبية التي تشربها في طفولته وتتراءى له في أحلامه وكوابيسه. لكنه في صحوة متسلح بعلمه. وهكذا، فإننا بتحركنا داخل مستويات الشعور للمهندس صالح متنقلين بين أحلامه ويقظته تتكامل أمامنا أبعاد شخصيته بجذورها الممتدة في أعماق بيئته بموروثاتها الشعبية، وقمتها المشرئبة نحو علم يقيه مما في هذه الموروثات من سلبيات.

وهكذا، ما إن هجم المغاصيب ذات ليلة على صنابير المياه حتى أحاط بهم رجال الأمن المختبئون وهم يتحركون ببطء دارى ويمسكون بشبكة بلاستيكة متينة الحبال، وكانت الحصيلة خمسة من بينهم راشد، اصطحبوهم إلى المستشفى ليكونوا في رعاية الطبيب أحمد. غير أن العودة إلى الحياة الطبيعية كانت أمراً مستحيلاً سواء من جانب المغاصيب أو أهلهم. لهذا مات أولاً ثلاثة منهم وتكلم رابع كلمات متفرقات: (زيانة.. جوخة... المعلم عبد الرزاق). هنا تلاقت خيوط حركتي البناء الفني: التقي المهندس صالح والملازم يعقوب _ وهما بصحبة راشد _ بالمعلم عبد الرزاق وخادمه ملوم، وبإرشاد المعلم عبد الرزاق وصلوا إلى حيث تعيش زيانة، لكن زيانة لم تقبل أن تصدق أن أباها لايزال حبًا فأعلنت أنه مات منذ سنين، ودارت بسرعة مهرولة إلى الكرجين موصدة بابه القديم عليها. بعد هذه الصدمة كان من السهل ومن الطبيعي أن نتنبأ بمصير راشد عندما قام الطبيب أحمد بإبلاغ المهندس صالح بموته. وعندما أبلغوا ابنته زيانة بالنبأ صدقتهم هذه المرة وبكته للمرة الثانية في

وهكذا، فإذا كان تخلف راشد هو الذى يتيح الفرصة لأمثال هيكل أن يمارس عليه سحره فيحوله إلى كاتن لا هو بالحى ولا هو بالميت، فإن تعلم صالح هو الذى يحول دون أن يمسه ظالم [وهنا معناها ساح] بسوء.

ونلاحظ أن هذه النهاية شبيهة بنهاية رواية (الشراع الكبير) لعبد الله الطاتى؛ أعنى موت الفرد ونجاح الجماعة، بل موته في سبيل الجماعة. فالحب الذي ينشأ بين الفتاة الهندية تشاندرا أو شريفة بعد اعتناقها الإسلام والقائد العماني محمد لم ينته بالهناة والصبيان والبنات، بل إن شريفة لقيت مصرعها وهي تعمل ممرضة في الجيش العماني أثناء المعارك التي دارت بين العمانيين والغزاة البرتغاليين. لكن هذه النهاية المأساوية على المستوى الفردي يقابلها نجاح العمانيين في طرد الغزاة على المستوى الجماعي، وبين المأساة على المستوى الفردي والنجاح على المستوى الجماعي يتم خلق توازن في

البناء الروائي يحقق قانون الطبيعة، يموت الفرد وتستمر الجماعة.

وهكذا، يمكن القول إن الرواية العمانية ولدت أنضج وأفضل كما وكيفاً بالمقارنة بدول أخرى في ظروف مشابهة، على عكس ماحدث مع القصة القصيرة التي كان إبداعها أنضج كيفا وأكثر كما في دول أخرى كدولة الإمارات العربية المتحدة على سبيل المثال، كما استطاعت أن تضع يدها وهي في أولى مراحلها على خصوصيات يتميز بها المجتمع العماني - وربما الخليجي - بحكم قفزته الحضارية، وموقعه الجغرافي حينا، ومأثوره الشعبي حينا آخر، مما أضفى عليها نكهة تميزت وتفردت بها.



هواهش

(۱۳) نفسه، ص۱٤٠.

(۱٤) نفسه ، ص۱۹۳.

(١٥) نفسه، ص٢١٣.

(١٦) تقسه، ص ٤٨٤.

0

(۱۷) نفسه ، ص ۲۶ه.

(۱۸) نفسه ، ص ۱٤٩.

(۱۹) نفسه ، ص ۱۹.

(۲۰) نفسه د ص ۱۱۰.

(۲۱) نفسه ، ص ص ص ۱۰۰ ـ ۱۱۱.

(۲۲) نقسه؛ ص ۱۹۵.

(۲۳) نفسه امس۲۹۳.

(۲٤) نفسه، ص٦٦.

(۲۵) نفسه ، ص۸۸.

(۱) عبد الحميد أحمد، توصيفات عامة حول القصة والرواية في دولة
 الإصارات، ندوة الأدب في الخليج العربي من ۱۰ ـ ۱٤ يناير ۱۹۸۸، أبر

طبی.

(٢) سعود المظفر، رجال من جبال الحجر، ١٩٩٥، ص ٥٨٨.

(۳) نقسه اص ۱۲.

(٤) نفسه، ص ٢٣.

(٥) نفسه ، ص ۲۵.

(٦) سعود المظفر، إنها تعطر في أبريل، مسقط، ١٩٩٧، ص٢٠.

(٧) رجال من جبال الحجر، ص ٥٩ .

(۸) نفسه، ص۱۳.

(۹) نفسه ، ص ۸۳.

(۱۰) نفسه ، ص ۱۲۵.

(۱۱) نفسه، ص ۱٤٥.

(۱۲) نفسه امن ۱٤٧.

	يوسف الساروني
(٥٧) عبد الله محمد الطائي، الشراع الكبير، ملطنة عمان، روى،	(۲۹) نفسه، مر۵۰۸.
۱۹۸۱ باس ۲۵.	(۲۷) نفسه، ص ٥٨٥.
(۵۸) المرجع السابق ، ص ۲.	(۲۸) نفسه ، ص ۱۸۲.
 (٥٩) سعود بن المظفر، وهال وجليد، مسقط، مطبعة الألوان، ص ٧١ . 	(۲۹) نفسه ، ص ۲۲۶.
 (٦٠) السيدة سالمة بنت السيد سعيد بن سلطان، هذكرات أميرة عربية، 	
ترجمة عبد الجيد حسيب القيسى ، ملطنة عمان، وزارة التراث القومي	(۳۰) نفسه ؛ ص ص۲۵۸ _ ۲۰۹.
والثقافة، ١٩٨٣ ، ص ٢١٩ ، ٢٢٠ .	(۳۱) نفسه ، ص ۲۷۷.
(٦١) المرجع نفسه ، ص ١٢٨.	(٣٢) نفسه، ص ٤٥٤.
(٦٢) سعود بن سعد المظفر، رمال وجليد، ص ١٣٥.	(۳۳) نفسه اص ۲۰۱
(٦٣)سيف بن معيد السعدى، جراح السنين، المطابع العالمية، روى، سلطنة	(۳٤) نفسه، ص۳۲ه.
عیمان، ۱۹۸۸، ص ص ۸۵ _۸۰۰	(٣٥) نفسه ، ص(٥٥.
(٦٤) بدرية الشحى، ثلوج وربيع، مجلة التهضية، مسقط، العدد ٣٥٣، ٣ ستمبر ١٩٨٧، ص٣٤.	(۳۱) نفسه، ص٥.
(٦٥) سعود بن سعد المظفر، ١٩٨٦، خدمات الإعلان السريع،	(۳۷) نفسه، ص ۱۱۱.
۱۹۹۳ مس ۱۲ .	(۳۸) نقسه ، ص ۲۱۰.
(۱۲) نفسه، ص ص۱۷ ـ ۱۸.	(۳۹) نفسه ، ص ۳۷۰.
(٦٧) تقسه، ص ۲۰.	(٤٠) نفسه ، ص ٣٥٩.
(۱۸) نفسه ، ص ص ۲۰ ـ ۲۱.	(۱۱) نفسه ، ص ۱۳۹۰.
(٦٩) نفسه ، ص ۲۷.	(٤٢) نقسه، ص ٣٨٢.
م (محمد عا مع دور / علوم (٧٠٠ طال مل ١٤.	(٤٣) نفسه اص۶۵۸.
(٧١) نفسه ، ص ص٥٥ ـ ٥٨.	(٤٤) تقسه، ص٠٠٠.
(۷۲) نفسه، ص ٤٨.	(٤٥) نفسه ، ص٤٢٢.
(۷۳) نفسه اص ۷۱.	(۲۶) نفسه، ص۱٦٤.
(۷٤) نفسه، ص۷٤.	(٤٧) نفسه، ص ٢٢٥.
(٧٥) نفسه ، ص ٩٦.	(٤٨) نفسه ، ص ٣٩٨.
(۷۹) نفسه، ص ۱۰۱.	(٤٩) نفسه ، ص ٥٨٦.
. ۱۲۲ نفسه، ص ۱۲۲.	(٥٠) نفسه ، ص ٩٧.
(۷۸) نفسه، ص ۱۵۰.	(٥١) نفسه، ص ١١٧.
(۷۹) نفسه ، ص ص ۱٤٨ _ ١٤٩.	(٥٢) نقسه اص ١٦٤.
(٨٠) عبد الحميد أحمد، البيداء، دار الكلمة للنشر، يبروت، لبنالا،	(۵۳) نقسه، ص۱۷۷، ۲۱۲، ۲۵۰.

. ۱۱ ص ۱۹۷۸

(٨٢) المرجع السابق: ص٤٦٧.

(٨١) رجال من جبال الحجر، صفحات ٢٣٢ و ٢٣٥.

(٥٤) نفسه ، ص٢٣٦.

(۵۵) نفسه، ص۲۰۲.

(٥٦) نفسه، ص٥٨٣.

١٩٨٩ _ ١٩٩٠ م ١٢١٠.

(٩٥) انظر على سبيل المثال: يوسف الشاروني، قصص من التراث العماني،
 مسقط: سلطنة عمان، وكالة مجان، ١٩٨٧، قصة العروس المسحورة،

صفحات ۸۱ - ۸۲.

(٩٦) نور الدين السالمي، تحفة الأعيان بسيرة أهل عمان، سلطنة عمان، وزارة

التراث القومي والثقافة، ١٩٨١، جـ٢، صفحات ١٠٤ ـ ١٠٨.

(٩٧) سعود بن سعد المظفر، المعلم عبد الرزاق، ص٦٢.

(۹۸) تفسه، ص ۹۱.

. ٩٤) تقسه، ص ٩٤.

(۱۰۰) انقسه، ص۹۰.

(۱۰۱) نفسه، ص۱۲۰.

(١٠٢) يوسف الشاروني، في الأدب العماني الحديث، رياض الربس للكتب

والنشر، لندن، ، ۱۹۹۰، ص۱۱۰.

(۸۳) نفسه، ص۲٤٠.

(٨٤) نفسه، صفحات ٤٧٧ _ ٨٧٤.

(۸۵) نفسه، ص۸۸۶.

(٨٦) نفسه، ص ٤٨٨.

(۸۷) نفسه، ص۸۹ه.

(۸۸) نفسه، صفحات ۵۳ _ ٥٤.

(۸۹) نفسه، ص۸۵.

(۹۰) نفسه، مر۱۲۵.

(٩١) نفسه، ص ١٧٥.

(۹۲) نفسه، صفحات ۱۸۱ ـ ۱۸۲.

(۹۳) تقسه، ص(۹۳)

(٩٤) سعود بن سعد المظفر، المعلم عبدالرزاق، مطابع النهضة، سلطنة عمان



ملامح من أدب السيرة الذاتية في تونس

حسونة المصاحى*

يجمع مؤرخو الأدب على أن فن السيرة الذاتية ولد ونما فى أوروبا، وفى أحضان الثقافة الغربية بصفة عامة. وقد عبر الإنجليزى إداورد ستيوارت باتاس (E. Stuart Bates) عن هذا الحال قائلا:

إذا ما غضضنا الطرف عن بعض الحالات الشاذة في هذا الصقع أو ذاك، قلنا إن السيرة الذاتية إنما ظهرت أساسا في أوروبا الغربية، وهي منطقة تأثيرها، وشأنها في ذلك شأن مرض الزّهري.

وحسب قاموس (الاروس) (Larousse) الفرنسى، يرتبط ظهور هذا الفن الذى يصف بدالغربى والحديث أساسا بالحضارات المسيحية، وصعود الفردانية، وبالوعى بالتاريخية في أوروبا منذ عصر النهضة، وأيضا بانتشار الكتاب

أطوارها فإننا نتبين دون بذل عناء كبير أن النماذج التي يمكن أن تحيل إلى هذا الفن، فن السيرة الذاتية، نادرة ندرة الماء في صحراء الربع الخالى. ففي القديم مثلا، كان جل الشعراء والأدباء يمتنعون عن الخوض في أي شئ يتصل بحياتهم الشخصية موكلين الأمر لمؤرخي الأدب. فإذا ما اضطروا إلى كسر طوق الامتناع هذا، اكتفوا بالإشارة واللمح الخفيف. حتى أولئك الذين تغنوا بأناهم حد الإفراط أحيانا، مثل أبي الطيب المتنبي، وأبي نواس، لم يتركوا لنا ما يشفى الخليل في هذا الغرض. وما شذ عن هذه القاعدة إلا نفر قليل. ففي كتابه الشهير (المنقذ من الضلال)، حاول أبو حامد الغزالي أن يرسم لنا صورة عن ذاته، وهو أمر غريب في عصره وفي العصور السابقة له، وحتى إن كان الهم الأساسي عصره وفي العصور السابقة له، وحتى إن كان الهم الأساسي المعرفية والروحية التي قادته من وظلام الشك إلى نور

ومحو الأمية. وإذا ما نحن تأملنا الثقافة العربية في مختلف

اليقين، فإنه يمكن اعتبار (المنقذ من الضلال) نموذجا قريبا من فن السيرة الذاتية. وفي كتاب (التعريف بابن خلدون ورحلته شرقا وغربا) روى صاحب «المقدمة» أطوار حياته منذ نشأته في تونس، وحتى السنوات الأخيرة من حياته لما تولى القضاء في مصر للمرة الخامسة، واصفا بدقة متناهية أحواله وأحوال عصره المتقلب، راسما صورا لعلماء وقضاة وملوك وأمراء، ناقلا أحداثا وقعت في البلدان والمدن التي عاش فيها مثل تونس وفاس والأندلس ومصر ودمشق فكان كتابه الآنف الذكر شهادة نادرة عنه وعن عصره.

لذا يمكن إدراجه ضمن أكثر الآثار التي خلفها العرب القدماء تلاؤما وانسجاما مع مقتضيات فن السيرة الذاتية، وكذا كان الحال مع ابن بطوطة الذي كاد في رحلته العجيبة التي رواها بضمير المتكلم، بالرغم من أنه كان قد أملاها على آخر، أن يستوفى شروط السيرة الذاتية بمفهومها الغربي الحديث.

في النصف الأول من هذا القرن، بدأ فن السيرة يعرف نوعا من التطور والانتشار في العالم العربي، غير أنه ظل مع ذلك فنا منبوذا، مرتابا في أمره. وكان أولئك الذين درسوا في جامعات الغرب، وتأثروا بالثقافة الغربية، إن بطريقة مباشرة أو بصفة غير مباشرة، أوَّل من مجاسروا على طرق باب هذا الفن. فقد كتب طه حسين كتاب (الأيام) بعد أن قرأ (اعترافات) چان چاك روسو (J. J. Rousseau) و(ذكريات ما وراء الثبر) لشاتو بريان (Chateaubriand) و(لو أن البذرة لم نمت) لأندريه جيد (André Gide) و(ذكريات الطفولة والشباب) لإرنست رنان (E. Renan) وآثاراً أخرى من هذا القبيل. وكذا كان الحال مع عباس محمود العقاد ولطفي السيد وسلامة موسى ويحيى حقى ومبخائيل نعيمة وبعض الآخرين، غيىر أن أيّ واحد من هؤلاء لم يتحقق له لا النجاح ولا الشهرة اللذان تحققا لطه حسين بعد صدور كتاب (الأيام) رَّبِمَا لأن هذا الأخير كان أكثر منهم صدقًا وانسجامًا مع فن السيرة الذاتية، خصوصا في الجزء الأول من كتابه المذكور.

فى النصف الثانى من هذا القرن، ازداد فن السيرة فى العالم العربي توسعا وتطورا وتأثيرا، لكن دون أن يتمكن من

الارتقاء إلى المستوى الذى بلغه فى الغرب. مع ذلك، ظهرت فى هذا المجال بعض التجارب التى أثبت أصحابها من خلالها تميزًا لافتا، وقدرة فنية عالية، وجرأة لم يسبق لها مثيل. ولعل (الخبز الحافى) للمغربى «محمد شكرى» و(تلك الرائحة) للمصرى صنع الله إبراهيم و(بيضة النعامة) للمصرى الآخر رؤوف مسعد، هى أنصع مثال على ما ذكرنا.

لم يشذ الأدب التونسى خلال هذا القرن عن المناخ العام الذى طبع الثقافة العربية فى جميع تعابيرها الفنية والأدبية، ولم يشهد فى مجال السيرة الذاتية ما يمكن أن يشد الاعتمام، أو يجذب الانتباه. وكان أبو القاسم الشابى (١٩٠٩ - ١٩٣٤) الذى يعتبر رائد التجديد الشعرى فى تونس مطلع هذا القرن، هو أول من تجرأ على الخروج على الأنماط الأدبية الرائجة فى عصره، فكتب ما سماه هو نفسه بـ (يوميات). وبالرغم من أن الشابى لم يكن يجيد لا الفرنسية ولا أية لغة أجنبية، فإنه كان شديد الحرص على الاطلاع على الآثار الغربية فى مجال الأدب عامة، والشعر خاصة. وكان صديقه محمد الحليوى مطلعا اطلاعا جيدا على الأدب الفرنسي، فكان يساعده على الإلمام بمحتوى على الأثار، بل كان يترجم له أحيانا قصائد لشعراء فرنسيين من القرن التاسع عشر تحديدا مثل لامرتين وفيكتور هوجو وألفريد دى موسيه.

ومن المؤكد أن اختياره كتابة (يوميات) جاء نتيجة التأثيرات التي حدثت له عقب اكتشافه نماذج معينة في الأدب الغربي والتي لابد أن «اليوميات، كانت من ضمنها.

كان الشابى فى الواحدة والعشرين من عمره لما شرع فى كتابة هذه اليوميات. وكان مرض القلب الذى ألم به وهو على عتبة المراهقة قد اشتد عليه حتى بات ياتسا، متعبا، مشقلا بالهموم والأوجاع. وبالرغم من أن الفترة التى استغرقتها كتابة هذه اليوميات كانت قصيرة إلى أقصى حد (من ١ جانفى / يناير إلى ٦ فبراير/ شباط ١٩٣٠) فإننا نعشر فيها على تفاصيل رائعة عن حياة الشاعر كما أنها كانت بمثابة رصد دقيق للأوضاع الثقافية والسياسية والاجتماعية في تونس مطلع الثلاثينيات. وقد ظهر بعد موت الشابي

العديد من المحاولات التي اهتم فيها أصحابها بحياته الشخصية، غير أنى لا أعتقد أن أى واحدة من هذه المحاولات يمكن أن تكون أصدق وأبلغ من تلك اليوميات التي كتبها هو على مدى أسابيع قليلة وهو على أتم اليقين بأنه ذاهب إلى حتفه بأقصى السرعة.

التجربة الحداثية الثانية في الأدب التونسي بدأت مع المجماعة تحت السور، والمخت السور، هذا كان مقهى شعبيا في مربض (باب سويقة، العتيق، ظل خلال الفترة الفاصلة بين عام ١٩٢٩، وعام ١٩٤٣، المكان المفضل لجماعة من الأدباء والشعراء والفنانين البوهيميين الذين تمردوا على العادات والتقاليد، وأشهروا الحرب على جامع الزيتونة، وعلى شيوخه المحافظين المتزمتين، وسخروا من كل شئ حتى من أن جلهم كانوا من العصاميين، فإنهم تمكنوا من اكتساب ثقافة أدبية عالية، ومن الإلمام بالتجارب الحداثية في الأدب الغربي وذلك من خلال اللغة الفرنسية التي كانوا يتقنونها.

إن روح التمرد عادة ما تسلح صاحبها بذلك الحس بفردانيته. وهذا ما حدث من جماعة وتحت السورة الذين أقلحوا بفضل روح التمرد التي تسكنهم من التصدى لقيم مجتمع يغلب عليه الإجماع، وتتحكم فيه العقلية القبلية القديمة. غير أن الثمن الذي دفعوه مقابل هذا التصدى كان باهظا جدا. فقد قضوا جميعهم وهم في سن مبكرة بسبب الأمراض الخطيرة التي ابتلوا بها جراء الحياة البوهيمية العابثة التي كانوا يعيشونها. أما محمد العربي الذي كان أكثرهم ثقافة، وأوسعهم اطلاع، خصوصا على الأدب الغربي، والذي كان يحفظ قصائد بودلير عن ظهر قلب فقد انتحر في باريس ليلة عيد الميلاد عام ١٩٤٦.

لقد كان من الممكن أن تشكل الحياة الجنونية الصاخبة التي عاشها هؤلاء الجماعة موضوعا مثيرا لسيرة ذاتية روائية، غير أن أحدا منهم لم يتكفل بذلك. والإنتاج الذي تركوه لا يكاد يفي بالحاجة، ولا يعكس بصورة وافية مغامراتهم، واكتشافاتهم، ومعاركهم، وأحلامهم، وأمانيهم.

ومع ذلك، نعشر لدى على الدوعاجي، الذي كان ألمهم وأشدهم سخرية وفطنة، على ما يمكن أن يخفف عنا وطأة الخيبة.

وإلى جانب عدد لا بأس به من الأغانى والأزجال والمقالات الساخرة، ترك على الدوعاجى (١٩٠٩ ـ ١٩٤٩) مجموعة قصصية صدرت بعد وفاته بسنواته طويلة تخت عنوان (سهرت منه الليالي)، وكتابا صغيرا صدر عقب وفاته أيضا تخت عنوان (جولة بين حانات البحر المتوسط) وفيه وصف رحلة قام بها على ظهر باخرة إلى بعض المدن المتوسطية مثل نيس ومرسيليا ونابولى وأثينا وإسطنبول.

ليس كتاب (جولة بين حانات البحر المتوسط) سيرة ذاتية بالمفهوم الشائع، المتعارف عليه، وإنما هو يكشف إلمام صاحبه بهذا الفن، ومهارته في استعمال أدواته وأساليبه. ولعل مطلع الكتاب كاف وحده للتدليل على ذلك، حيث يقول على الدوعاجي:

لا أعرف من أين يجب ابتداء الحديث.. بالضبط، وكل ما أعرفه هو أني عزمت على كتابة هذه الرحلة التي قمنا بها في صيف ١٩٣٣. بعد العزم أحذت اليوم في التنفيذ. ولا يكون تنفيذ الأفكار بنفس السهولة التي يعقد بها العزم. وكل العسر متأت من أني لم أتعود تنظيم أعمالي. ولست منظما في أفكاري نفسها، فأنا فوضوي منذ خلقت. فـقـد كـان يلذ لي منذ الطفـولة أن أبدأ طمامي بالفواكه إذا كانت هناك فواكه على المائدة. ومازلت إلى اليوم أطالع القصيدة مبتديا من خاتمتها بل من إمضاء صاحبها أسفلها. وهذا بلا شك نقص في أعترف به ولكنى لا أود تغييره، بحال، إنما المهم هنا هو عرض صور صادقة لا مبالغة فيها ولا خيال. وعلى ذكر صدق الرواية أعترف أنى سوف لا أحدثكم هنا بما اعتدتموه في كتب الرحلات من ذكر عجائب المتاحف ونتائج المعامل وأعماق البحار وعجائب الطبيعة وشواهق الجبال وأعماق الكهوف... لأني سأغفل ذكر كل

ذلك، فأنا أشعر أني لو عمدت لوصف شئ منه لخلطت فيما أكتبه ما رأيته بما طالعته عن هذ، (العجائب، قبل رؤيتها فتأتى رحلة صادقة الكذب وذلك ما أخشى الوقوع فيه. وكذلك سوف لا أصف الشوارع والميادين والحدائق والعمارات. فهي متشابهة في كل مكان وربما لا أحسن وصفها بقلمي هذا وإن كنت أقدر أن بعض القراء ربما يجد فائدة في ذلك. ومع ذلك فنفس هذا يجعلني أتخاشى ذكرها لأن رحلتي إنما كانت للتسلية ولا أطمع من وراء تدوينها إلا تسلية القراء. أما من رام غير ذلك من الفوائد الجمة والحوادث المهمة فأنا أنصح جنابه بمطالعة الجرائد اليومية وشبهها فإن فيها من تقارير جمعية الأمم ما يجعله فيلسوفا مثل نيتشه في أقل من أربع وعشرين ساعة، أما اختياري للعنوان: (جولة بين حانات البحر المتوسط؛ فهو لتقرير حقيقة ما قمنا به في جولتنا على موانئ هذا البحر الزاهر فإننا لم نر من هذه الموانئ إلا حاناتها ومقاهيها، ولا أحسب الحديث عنها يسثم أحدا أبدا... حتى الذين يختمون لذتهم هذه بـ وأعوذ بالله من الشيطان الرجيم،

بعد انفراط عقد جماعة وتخت السور، انحصر التجديد الأدبى في نتاج كاتبين يقفان على طرفى نقيض هما: محمود المسعدى المولود عام ١٩١١، والبشير خريف (١٩٨٧ ـ ١٩٨٣).

كان المسعدى الذى تشبع بالتراث القديم، وفتن به، مسكونا منذ البداية بالرغبة فى إحياء اللغة العربية، وبعثها على الصورة التى كانت عليها فى العصور الذهبية. لذا كان دائما وأبدا حريصا على أن تكون لغته قريبة إلى حد كبير من تلك اللغة التى نحتها القدماء من أمثال أبى حيان التوحيدى وابن المقفع والجاحظ وأبى الفرج الإصبهانى وغيرهم من عظماء الناثرين فى العصور الخوالى. وربما لهذا السبب، نشعر ونحن نقرؤه أننا لا نقرأ كاتبا فى عصرنا، وإنما كاتبا من عصر آخر، مضى وانتهى إلى غير رجعة. لا أحداث فى كتابات المسعدى، وإنما أفكار تتصارع، وتتناقض، وتنفى

بعضها بعضا أما الشخصيات فتبدو شاحبة وباهتة أمام فيض لغة لها صليل السيوف وصهيل الخيول في معارك القبائل القديمة. وبالرغم من أن المسعدى الذي ظل حتى هذه الساعة يعرض عن الإشارة الواضحة إلى سيرته الذاتية، فإننا نجده في نصين هما «المسافر» و«السندباد والطهارة» يلمح إلى طفولته وإلى بعض من فترات حياته عرف خلالها عذاب السؤال عن معنى الوجود والموت والحب: ويذكر عهدا له طويلاً قضاه في البحث والطلب والجوس. إذ قالوا له:

سل الشرق سر الطمأنينة والحلم، وإذ قام فسار فى طرق الشرق وثناياه فسجاب من بلاده اليابس والرطب، وذا الزرع وغير الزرع، والفضاء والصحراء والسهل والحزن والنخل والوادى. ودخل القصور الجنان وفاخر الأمصار ووضاح المدن. فما كان فضاء من قحط ممدود، ولا مسجد صلاة، ولا إبل وسكون منيخ، ولا مقبرة وبياض قبور، إلا سألها سر الطمأنينة والحلم. وأطال السؤال وأكثر مد اليد وألح والحما. ثم إذا هو تقوم له بعد الظن مآذن المساجد والحلم. ثم إذا هو تقوم له بعد الظن مآذن المساجد والجوس تعود سعود عود ...

وإذا ما كان محمود المسعدى قد تأثر إلى جانب تأثره التراث العربى الإسلامى القديم بفلاسفة الغرب وكتابه من أمثال نيتشه وشوبنهاور وكامو ودوستويفسكى وابسن ولوى فارديناند سيلين، فإن البشير خريف يبدو أقرب إلى الأدب الشفوى منه إلى أى شئ آخر، بل ظل الأدب الشفوى مصدره الأساسى حتى النهاية، وذلك بالرغم من التأثيرات الأخرى التى فعلت فيه فعلها مثل وكارمن ليرو سبير ميريمى وودون كيخوته الثير فانتس وه غادة الكاميليا الأكسندر دوما الإبن. ولأنه عاش بين فضائين مختلفين محتلفين العاصمة حيث أقام منذ فترة الطفولة، فإن جميع آثار هذا الكاتب الذى عاشر بعضا من جماعة وتحت السورا وفتن الكاتب الذى عاشر بعضا من جماعة وتحت السورا وفتن الحياة في هذين الفضائين في أطوار تاريخية مختلفة. ففى

روايته الأولى (برق الليل)، روى البشير خريف الأحداث التى عاشتها تونس العاصمة عندما حاصرها الإسبان فى النصف الأول من القرن السادس عشر، وذلك من خلال خادم زنجى يدعى (برق الليل) اختطف وهو صبى من بلاده السينغال وبيع فى سوق النخاسين لأمير من أمراء بنى حفص.

وفى روايته الثانية (الدقلة فى عراجينها)، اهتم بحياة أهل الجريد خلال فترة الاحتلال الفرنسى. وفى (حبك درباني) وصف أوضاع طالب شاب من طلاب الجامعة الزيتونية وقع فى حب إحدى الغانيات.

أما في مجموعته القصصية (مشموم الفل)، فقد غاص في أحياء تونس العتيقة لينقل لنا ما يدور في أزقتها، وبيوتها الحصينة ومقاهيها وساحاتها وأسواقها. وفي جميع الآثار التي ذكرنا، مخفظ خريف مخفظا شديدا في التطرق إلى حياته الشخصية. ولعله لمع إلى ذلك هنا وهناك، لكنه ظل حتى النهاية شغوفا بحياة الآخرين في حين ظلت حياته الشخصية طي الكتمان تماما مثل ذلك الراوي الشعبي الذي يمتع الناس بحكاياته ثم يمضى مسربلا بالغموض والإلغاز.

بعد حصول البلاد على استقلالها وذلك عام ١٩٥٦، مر الأدب التونسى بفترة قحط وضمور في النتاج الأدبى نثراً وشمرا. وعلينا أن نناظر نهاية الستينبات لكى ترمى بعض الأحجار في البحيرة الراكدة. وكان عز الدين المدنى الذي المختلط وهو في مطلع شبابه بآخر من تبقى من جماعة ومخت السور، وصادق فريد غازى الذي عاد من باريس أواخر الخمسينيات منبهرا بالوجوديين والسورياليين ليموت ميتة الماوية في شقته الكائنة بنهج القاهرة في قلب العاصمة، أول من قدح نار ما سمى فيما بعد ذلك بـ «الطليعة»ضمن

المصادر:

١ ـ جورج ماى، السيرة الذائية، _ تعريب محمد القاضى وعبدالله صولة،
 بيت الحكمة، قرطاج (تونس) ١٩٩٢.

Larousse - Dictionnaire Des Littératures Auto- ۲ biographie.

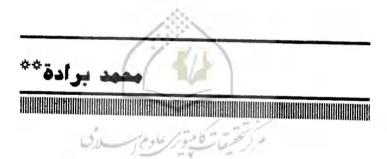
٣ _ رشيد الذوادى، جماعة تحت السور، الشركة التونسية لفنون الرسم، تونس
 ١٩٧٥ .

مجموعته الشهيرة (خرافات) التي جاءت مشحونة برغبة بخديدية عارمة، وبجرأة على مستوى اللغة والأسلوب والموضوع لم يعرفها الأدب التونسي منذ على الدوعاجي وأمسحابه. وإن كانت هذه القصص تبرز في ظاهرها وكأنها تعكس حياة شريحة اجتماعية معينة (البورجوازية الصغيرة) فإنها تبدو في أن وكأنها ترسم صورة لكاتبها وهو يجول داخل المدينة مراقبا، متفحصا، حالما، حاثرا، مضطربا وسط فوضى الأصوات واللغة والعمران. أما في نص (الإنسان العمفر) الذي آثار حفيظة رجال الدين حتى إنهم سارعوا بالتدخل لدى أجهزة الرقابة لإيقاف نشره، فإن عز الدين المدنى قطع شوطا أبعد من ذي قبل لتشريح ذاته، وعرض أذكاره وهواجسه وكوابيسه وأحلامه وتقلباته داخل مجتمع يصارع صراعا مريرا من أجل الحفاظ على هويته ومقوماته المهددة بالانقراض والتلاشي. صحيح أن عز الدين المدني أكثر من استعمال الأقنعة، غير أن هذا لا يمنع من أنه كان أقرب إلى فن السيرة الذاتية من محمود المسعدى ومن البشير خريف ومن كتَّاب جيله، وأيضًا من جلَّ كتاب الجيل اللاحق له.

فى التجارب الروائية والقصصية الجديدة، لا نكاد نعشر الا على نماذج قليلة فى فن السيرة الذاتية. وفى حين لجأ البعض من كتاب الجيل الجديد إلى تقليد المسعدى بطريقة بليدة ومضحكة، فإن أغلب الأعمال الروائية والقصصية الأخرى بدت كأنها كتبت تحت تأثير القراءات وليس تحت تأثير الواقع الذاتى أو الاجتماعى. لذا لا نعشر فيها إلا على صور باهتة لأصحابها وأيضا للتحولات الاجتماعية والثقافية التي عرفتها البلاد خلال العقود الأخيرة.

- على الدوعاجى: جولة بين حانات البحر المتوسط، الدار التونسية للنشر،
 الطبعة الرابعة ١٩٨٣.
- ه. محمود المسعدى، مولد النسيان وقاملات أخرى، الدار التونسية للنشر،
 ١٩٧٤.
 - ٦_ كتاب الأستلة، العدد الثالث ١٩٩٦.

«أفراح القبنة» أوعندما يراقب ميت الأحياء*



فى فترة متأخرة، ربما كانت بدايات الثمانينيات، وأنا أحلل مع طلبة الدراسات العليا رواية (أفراح القبة)، انتبهت إلى أنها الرواية الوحيدة التى يتناول فيها نجيب محفوظ علانة المبدع بالتخييل بوصفه جزءا جوهريا من النص يسائل الروائي ويقض مضجعه. في مجموع رواياته، وباستثناء (الشحاذ) و(ثرثرة فوق النيل) اللتين تتضمنان إشارات إلى علائق التخييل بالواقع، لا نجد أن نص الرواية، عند نجيب محفوظ، يضع نفسه موضع تساؤل. أما في (أفراح القبة)، فإن البنية العامة تقوم على المفارقات المتولدة من اختلاف وتداخل الواقع مع التخييل، وهو ما يجعلها على مسافة كافية لانبثاق الالتباسات الموحية والعنية بالرموز والتأويلات. أربعة شخوص هم: طارق رمضان، كريم يونس، حليمة الكبش، عباس كرم يونس، يسردون - كل من منظوره - الأحداث المشتركة التي

ترسم فضاء يضم مدير فرقة مسرحية وبمثلين ونصا مسرحيا بعنوان وأفراح القبة كتبه عباس كرم يونس ابن حليمة وكرم مستوحيا ماعاشه، وهو ولد صغير، من قلق وتعزق وهو يراقب سهرات والديه وأصدقاتهم الممثلين حول طاولة القمار والشراب والمتعة العابرة، قبل أن تعتقل الشرطة أبويه ليمضيا سنوات في السجن. ولأن الابن عباس كرم يونس كان قريبا من المسرح مشغوفا بعوالمه، فقد اندفع إلى الكتابة ليكتشف مأزق المبدع الذي يريد أن يستوحى بخربة ساخنة، ملتصقة بجلده وبذاكرته. ونجيب محفوظ يستعير هذه الحكاية المتخيلة المتخيلة ليكتب مسرحي مع نصه ومع الممثلين الذين أدوا المسرحية على الخشبة وعاشوا من قبل أحداثها الواقعية.

ليس هنا مجال تخليل مفصل لهذه الرواية الجميلة؛ ولكنني أريد التوقف عند لحظة مميزة، عندما قرر عباس كرم يونس، بعد نجاح مسرحيته الأولى، الاختفاء وإخطار من

^{*} نصل من كتاب مثل صيف لن يتكرد -

^{**} ناقد وروائى، المغرب .

يعرفونه بأنه قد انتحر إذ لم يستطع مقاومة الجفاف الذى صيره جسدا بلا روح. اعتبره الجميع في حكم الموتى، ولكنه هو استيقظ من نومه وأحس كأنه نام عصراً كاملاً واستيقظ في عصر جديد، فأقلع عن الانتحار لأنه استشعر نشوة فريدة وسط الإفلاس والجفاف.

فى الوهلة الأولى وجدت أن حالة عباس كرم يونس تشخص أحد ثلاثة احتمالات لعلاقة السارد بالشخصية الروائية وهى حالة نادرة يشار إليها نظريا أكثر مما نصادفها فى خققات النص؛ وهى الحالة التى تكون فيها الشخصية الروائية أكثر علما من السارد. وبالفعل، فى (أفراح القبة) تطالعنا هذه الوضعية حيث مؤلف المسرحية المختفى هو أكثر علما من بقية الساردين الذين اعتبروه منتحرا. إنه كاتب المسرحية يتحول إلى ميت، إلا أنه مستمر فى مراقبة الأحياء وفى مراقبة أحواله وما يعتربه من تنامخ.

فى مرحلة ثانية، وأنا أعيد قراءة الرواية، بدا لى أن تلك الشخصية التى تعلم أكثر من السارد هى أقرب ما تكون إلى شخصية المبدع بصفة عامة، إذا اعتبرناه بمثابة ميت يراقب الأحياء من بعيد، من مسافة تتيح له أن يرى بوضوح وتفاذ، دون مواربة أو مجاملة. ومن غير الموتى، يستطيع أن يستوعب الأشياء والعلائق والمواقف بحياد واستبصار عميقين؟ محفوفا بالصمت، يقترب الميت الرائى من سديم الواقع الضاج، المتشابك، ليلتقط ما يعيده إلى الحياة ويعيد الحياة إلى ماييدو مبعثرا، منفرطا، بلا دلالة ولا إيحاء. لكل ذلك أعتبر (أفراح القبة) أكثر روايات نجيب محفوظ حداثة لأنها تنبنى على جدلية متشابكة تتنافى داخلها العناصر ثم تلتحم من جديد، وتعود إلى التفرع والانفتاح لتلغى الحدود بين الواقعى والمتخيل، بين الموت والحياة.

كان في نيتى أن أجعل هذه الملاحظات مدخلا لحوار أجريته مع نجيب محفوظ سنة ١٩٨٩، بطلب من مجلة دراسات فلسطينية التي تصدر في باريس. لكن الروائي الكبير كان متعبا، مرهقا، من كثرة المواعيد والمقابلات الصحفية والتلفزيونية، بعد فوزه بجائزة نوبل. لذلك، اكتفيت بأسئلة ذات طابع عام، تنحو صوب تقديم عناصر قراءة تركيبة لأعماله الروائية.

عندما وصلت إلى القاهرة، في نهاية يناير ١٩٨٩ كانت الشمس الشتوية التي أحبها في انتظارى متألقة في عز الشتاء ترسل أشعة تتلألأ على صفحة النيل الذى استعاد منسوب مياهه بعد نضوب عابر. من البرد القارس والأمطار المتواصلة في الرباط وباريس، إلى مهرجان الشمس الدافئة في القاهرة. نقلة مريحة مغرية بالحركة وملاحقة نشاطات المعرض الدولي الحادى والعشرين للكتاب، والتقاء الأصدقاء والاستسلام لليل القاهرة.

في انتظار الموعد الذي ضربه لي نجيب محفوظ لإنجاز الحديث، كنت أستحضر المرة الأولى التي رأيته فيها داخل الحافلة رقم ٦ التي تربط ما بين العتبة والعجوزة. كنت في السنة الأولى بكلية الآداب، وقد بدأت أقرأ رواياته بعد أن كتب طه حسين مقالة يشيد فيها بموهبته وقدرته على الوصف واستنطاق النفوس. كنت ألحه في الحافلة وأميزه بالشامة المستكنة مخت الفتحة اليسري لأنفه. كان يضع نظارة غامقة، وفي بعض الأحيان ألمحه وهو يتحدث مبتسما مع أحد الركاب الذي تعرف عليه. لم أكن أجرؤ على أن أكلمه عندما كنت أصادفه في الحافلة، واقتصرت على متابعة تحماره في الصحافة وقراءة قصصه ورواياته وما يكتب عنه. وعندما عدت إلى المغرب صيف ١٩٦٠، ظللت أتتبع ما بكتبة وأنتظر، بشوق، ما ستبدعه مخيلته الالتقاط بعض خيوط النسيج الآخذ بالتشابك والانبهام. كانت فشرة الستينيات مشرعة على الأسئلة المختلفة، وكانت الأجوبة متعددة تلامس الاكتظاظ وتتصف بالوثوقية والحسم. وعلى كثرة ما كنت أقرأه آنذاك من أدبيات سياسية وإيديولوچية، فإن القصائد والقضص والروايات هي التي كانت تمنحني جرعات من الهواء المنعش وتتبح التمسرب إلى منطقة الحميمية حيث أتهجى بعض ملامح النصوص الغائبة والمسكوت عنها. لم يكن سياق الفورة والصعود، يحجب ظلال الخشية والقلق على المستقبل. وحينما قرأت (اللص والكلاب) وجدت أن نجيب محفوظ بدأ يُخرج قرون الاستشعار وينبه إلى تحول عميق في بنية الجتمع المصرى. لعل هذه الدلالة التي سأشير إليها لم تكن واضحة تماما في ذهنه وهو يكتب (اللص والكلاب) ولكن عناصر كثيرة تبرر

القول بوجود ذلك الاستبصار العميق في نص قصير، محبوك، تتميز لغته بكثافة شعرية. كنت في آخر سنة لي بالجامعة، وتابعت، في الصحافة الأنباء المثيرة للص ذكي اسمه محمد أمين محمود سليمان لقبته الصحافة والسفاح، وحظي بشعبية واسعة لأنه كان يهاجم بيوت وفيلات الأغنياء ثم يعرُّج على بعض الفقراء ليمنحهم بعض ما سرق. كنا في شهر أبريل من سنة ١٩٦٠، نتابع فتوحات (السفاح؛ بمثل الشغف الذي قد نتابع به مسلسلا تلفزيونيا ناجحا، اليوم. أذكر أن خادمتنا الظريفة أم فتحية كانت مستثارة، فرحة وهي تنقل إلينا أصداء ما يتداوله الناس في حيِّها عن اللص الذي دوخ الشرطة وأنعش الأوهام في مخيلة المواطنين الغلابة. وكانت تقول لنا أثناء حكيها: (ياريت السفاح يزورني الليلة دى. دا يبقى يوم الهنا. وفي بعض الأساطير الشعبية المصرية، شخصيات تلتقي مع السفاح، من أمثال البطل أدهم الشرقاوى الذي اقترنت مآثره بمهاجمة الأثرياء لصالح الفقراء. لكنني وأنا أدرس (اللص والكلاب) في الكلية، منذ سنة ١٩٦١، بدأت أتعرف مـلامح أخرى لهـذه الرواية التي يمكن اعتبارها مرثية انتقادية للوهم الرومانسي العربي المتعاظم منذ إنشاء الدولة المستمدة لشرعيتها من المرحلة الوطنية وقيمها المناهضة للاستعمار.

كان سعيد مهران، في (اللص والكلاب) هو الصوت الذي ينعى حلم الوفاق بين الشعب ودولته الوطنية:

إن من يقتلنى إنما يقتل الملايين، أنا الحلم والأمل وقدية الجبناء وأنا المثل والعزاء والدمع الذى يفضح صاحبه.

هذا قول سعيد مهران، لكنه لم يكن يدرك حتمية ذلك الوأد الناتج عن لحظة تبنين سياسى اجتماعى هى بمتابة قطيعة مع ماسبق: الدولة توسع أسسها البيروقراطية والاجتماعية لتستجيب إلى مطمع حيوى يعانق الأبعاد القومية، وهى بحاجة إلى مثقفين يساندونها. رؤوف علوان، ثورى الأمس يتحول إلى «كلمانجى» يبرر ما تفرضه واقعية السياسة حتى وهو يعلم أن مثقفين ومناضلين آخرين قد زُجٌ بهم فى السجون. عن أية عدالة يتكلم سعيد مهران؟ صوته المغرد غدا معزولا وسط ضوضاء الماكينات الجهنمية التى

تعلى صرح الدولة القومية القوية. وهو لاتزال له شجاعة التذكير بقيم أصيلة القية، دون أن يدرك بأن صوته، مهما أذكى حساس الغلابة، فإنه لن يقنع أحدا بالتصدى لانتهاكات والمظالم المرافقة لتشييد البنيان الجديد. هكذا، ظل صوت سعيد مهران غربيا غربة الرومانسية الثورية في أزمنة مقتضيات الواقعية. لن يهم، بعد ذلك، أن يقتل اللص نفسه كما حدث في الواقع، أو أن يستسلم بلا مبالاة للشرطة كما فعل سعيد مهران؛ لأن الفضاء كان قد امتلاً بأجهزة وتنظيمات ومؤسسات تشخص وهم البنيان الجديد القوى وننظيمات ومؤسسات تشخص وهم البنيان الجديد القوى يونيو ١٩٦٧، لكن لا أظن أن أجدا تذكر، عندئذ، سعيد مهران، ذلك الميت الذي نذر نفسه لمراقبة الأحياء، عندما رفع صوته منبها إلى الخلل الموجود في الأسس التي كانت تسند

النيان.

منذ عــودتي إلى المغــرب سنة ١٩٦٠ وإلى بداية التمانينيات، ظللت حريصا على قراءة ما يكتبه نجيب محفوظ من قصص وروايات، لأن علاقة تواطؤ كانت قد انتسجت بینی کقارئ وبینه کمبدع. وکان هو، عبر تراکم الأحداث والخيبات وانبهام الآفاق، يجد دوما طريقه لابتذاع فسحات للكتابة التي تلملم أصداء ما تعيشه مصر ليشخصه في متخيل متنوع الأشكال أكثر فأكثر. ورغم ماكان قد وَجُّه إليه من نقد، في الخمسينيات، على أنه ذو رؤية لا تعلو على تطلعات البورجوازية الصغيرة المتذبذبة، فقد كنت أجد في نصوصه تحريضا على توسيع الأسئلة الجديدة المنبثقة من صلب المعيش، التي استطاع هو أن يمد لها جسورا نحو التشخيص الرمزي، فأخرجها من منطقة الهلوسة والإسقاطات إلى مجال المتخيل الفني الذي يشرى المتخيل الجماعي الموروث. ولعل نقطة انطلاقه المجددة هي محاولة إجابته من خلال نصوص روائية عن تساؤلات بطله في الثلاثية كمال عبد الجواد:

هل ثمة حقيقى وغير حقيقى؟ ماعلاقة الواقع بما فى رؤوسنا؟ ماقيمة التاريخ؟ ما العلاقة بين عايدة المعبودة وعايدة الحبلى؟ أنا نفسى ما أنا؟... فى الرباط؛ كانت رواياته تخفف من وحشتى وتذكى شوقى إلى مصر الساكنة فى الأحشاء. كنت أنهمك فى قراءة (السمان والخريف)، (ثرثرة فوق النيل)، (ميرامار)، (الكرنك)، (الحب مخت المطر)، (مخت المظلة)، (حكايات حارتنا)، (ملحمة الحرافيش).. ومن خلالها أعود النفس على معايشة انجلاء الأوهام والارتياب فيما يقدم لنا على أنه حقيقة وتاريخ. وعندما التقيته فى ١٩٨٩، أشرت إلى هذا التحول الذى حققته الروايات السالفة الذكر بانجاه التغلغل فى ما وراء الأمور، فأجابنى:

لاواحدة من رواياتي تخلو من تطلع إلى ماوراء الواقع. يتبين لى عندما أريد أن أكون قارئا لرواياتي، أو بالأحرى من خلال التذكر (لأنني لاأعود إلى قراءتها) أنني كنت موزعا بين اهتمامين: اهتمام قوى بالواقع، وتساؤل لاستجلاء القوى الكامنة وراء الواقع...

ضرب لى موعدا بمقهى (على بابا) في السابعة والنصف صباحا حيث تعود أن يتناول قهوته ويقرأ الصحف استقبلني مبتسما، مرحبا، وكانت علامات التعب بادية على وجهه وسمعه قد ضعف عما كان عليه عندما قابلته سنة ١٩٧٣ بمقهى (جروبي) سليمان باشا. كان يستوضحني باستمرار وهو يضع يده على أذنه، ولأن الأسئلة كانت طويلة ومشتملة على ملاحظات تخليلية، فإن الوقت لم يتسع لاستيفائها وهو لا يستطيع أن يخرج عن ترتيبه لمواعيده وأوقاته؛ ولذلك أعطاني موعدا آخر، بعد يومين، في الساعة والمكان نفسيهما. كانت إجابته ترتكز على ما يعتبره أساسا، وعندما يجد أن السؤال والملاحظات تقترب من مقصده يقول لى بأنه موافق على ما قلت لأنه يتضمن الإجابة. كان متواضعا، ودودا، ولم يبد لى أن الشهرة العالمية التي حملتها له جائزة نوبل، قد غيرته.

غير أن شيئا ما في شخصية نجيب محفوظ يستوقفني ويثير فضولي باستمرار، لاأعرف كيف أعبر عنه، ولكنه يبدأ من النصوص الروائية ليؤول إلى الحياة الخاصة التي حرص، دوما، على أن يضعها في منطقة الظل والتكتم. حق طبيعي ومبرراته مقنعة في مجتمع له صحافة شهيتها متفتحة لنهش

النجوم والفنانين، إلا أن الصورة «العمومية» لشخصية نجيب محفوظ تبدو مسرفة في التعقل والرصانة، وهو ما أعتبره متعارضا مع ما أجده في بعض صفحاته من تدفق ولوعة، من اشتعال وتنز، خاصة عندما يتعلق الأمر بالمرأة والطرب والأنس. ومهما أحبست بأن هناك ميلا، في كتابته، إلى الموازنة بين نزوات الجسمد وتصوف الروح واكمتناه أعمماق الناس وسلوكاتهم، فإن تلك الصفحات تشي بشراهة غير عادية تجاه الحياة ومفاتنها تمتح، فيما يخيل إلى، من روح مغامر كابد التجربة وتورط في لهيبها ولم يقتصر على نقل الأصداء. من ئم أُحُس أن الثيمات الملحاحة المبشوثة في روايات نجيب محفوظ إنما هي تؤشر على (جرح سري)، لا تكشفه سيرة حياته ولاصورته عند الناس، لكنه جرح حاضر مؤثر يضفي نلك الغلالة المزدوجة من شهوة الحياة العارمة ومن الحزن الدفين. تأكد لدى هذا الانطباع وأنا أشاهد فيلما بثته التلفزة الفرنسية عن حياة نجيب محفوظ في الشهر الثامن سنة ١٩٩٦ . في مشهد جميل ومفاجئ، نراه يعزف على آلة القانون وهو ممتلئ شبابا وحيوية، ثم نراه، وقد تقدم به العمر، بحكى عن عالمه الروائي من خلال: الحارة، الفتوة، العوالم اللائي كن يملأن حياة الناس فرحا وطربا، ثم النيل و(شلة) أصدقائه التي اشتهرت باسم الحرافيش، عالم جميل يجمع بين تناثيات تطمح إلى التكامل: الفـتـوة والعـوالـم ترمـز إلى غريزة العنف والعراك في مقابل المتعة والجرى وراء لحظات اللذة؛ والحارة والنيل: فضاء مغلق مُكَّتَف بذاته، ونهر مسافر عبر سيولته وانفتاحه على الخارج. أما الحرافيش وطقوس لقاءاتهم الأسبوعية فكأنهم يشخصون الصعاليك الذين رفضوا الرضوخ لمقاييس الجمتمع الكابحة. إن شلة الحرافيش ترمز لرغبة قائمة عند الكثيرين تريد أن تنفلت من قبضة الرتابة والمواضعات الاجتماعية وهي رغبة أن نوجد داخل المجتمع وخارجه لنحقق ذلك التوازن الأثير لدى نجيب محفوظ كما عبـر عنه في إحـدي رواياته: ٦..و هو أن الإنســان يجب أن يعشق الدنيا وأن يتحرر من عبوديتها في آن، اكن هيهات؟ كيف السبيل إلى التحرر من (عبودية) الدنيا ومن غواياتها، خاصة عندما نريد أن نحيا، لا أن نكتفي بالوجود المألوف، الرتيب؟ عندما نحاذي تخوم المستحيل وننجذب إلى مملكة الموت؟

كل مرة أسافر فيها إلى مصر يكون جزء من زادى هو ما اختزنته الذاكرة من متخيل أدبى لمبدعين مصريين، وفى طليعنهم نجيب محفوظ الذى بقدر ما يمتح من المتخيل الجماعي بقدر ما يجترح انفتاحات على متخيل ذاكرته الفردية الراصدة للرومانيسك المتناسل بوفرة في حارات القاهرة والإسكندرية وشوارعهما وعماراتهما وعبر أحاديث الناس الحكائين بالطبيعة، إلا أن النصوص الثلاثة التي أستحضرها أكثر هي (الشحاذ) إلى جانب (أفراح القبة) ، و (اللص والكلاب). ويخيل إلى أن هناك خيطا رفيعا يربط بين هذه الروايات الثلاث ليجعلها تلتقي عند ذلك الجرح السرى اللامرئي الذي يتنزى مراوحا بين الاندفاعة الهوجاء والشجن المستسلم المنكفئ إلى هدأة الموت لمراقبة الحياة.

في (الشحاذ) ينتصب الحامي عمر الحمزاوي ليرج البيان الذي كان يبدو متماسكا (أسرة، أولاد، نضال في أحد أحزاب اليسار) ويطوح بنا إلى منطقة الشكوك وفوضى القلب المداهمة. كل ماكان يعيشه غسمن أسيجة ومواضعات وقيم، اهتز فجأة أمام مرض العبثية الذي تسلل، خلسة، إلى كيانه وروحه. حار الأطباء لأن جسمه يبدو سليما ولكنه هو يحس بدودة القلق واللاجدوي متغلغلة إلى أعماقه. من ثم يريد أن يجرب كل شئ خارج اللياقة والمواضعات وتعاقد الزواج. إنه بجرى وراء حالة تمصوي من الإباحية والجنس واللذة علم يكسب عن أصل عذا الداء الغريب. مفاموات الليل يبددها نور الصباح وانفصاله عن العالم مقيم لايبرح وهو يردد مع المغنية: ‹إن تكن تريدني حقا فلم هجرتني؟،، كأنه غدا ميتا وسط الأحياء. وحتى عندما يلتقي بصديقه عثمان خليل المناضل اليساري الذي خرج من السجن بعد سنوات ضويلة. لايستطيع أن يستعيد معه نفسه ولاحميميته. هو معجب بصلابة صديقه المناضل الذي لم تضعف عقيدته ولا إيمانه بالمستقبل، غير أنه هو، عمر الحمزاوي، يظل منسونا من الداخل، جسما بلا نوابض ولا رغائب، إنه شحاذ ميت بين الأحياء ولكنه يتمنى الموت الذي تمد يعيد له شهوة الحياة والقدرة على الانتماء إلى الدنيا.

ليست قيمة (الشحاذ) نبسا تحويه من مناقشات وجدالات حول تفوق العلم على الفن في عصر صعود

التكنولوچيا، فهذا موضوع مألوف، متداول، وإنما تتمثل قيمتها في أنها تنقل إلى المتخيل العربى ذلك التقابل بين النهيلية بوصفها نموذجاً للعيش الذي لايتطلع إلى أفق للتعالى، العقيدة الإيديولوچية الطامحة إلى تغيير المجتمع والعالم. لم يعد الزمن متصاعدا، ممتلئا، إيجابيا كما بشرت به خطابات النهضة والإصلاح، لأن المواطن في الستينيات يكتشف أنه لايساوي شيئا في حساب أجهزة الدولة الوطنية القامعة، ومن ثم لا يستطبع أن يكون هو نفسه بل هو مرغم على المخاتلة والسكوت ووأد الضمير والوعي. ثم إن الخطاب المسرف في الامتلاء، الكتظ بالأجوبة الجاهزة هو دائما على حساب خطاب النفس ورغائبها المكبونة. هل قدر الإنسان العربي أن يغيش منقوصا، ومحتقراً، مسحوقا تحت الوصايا

في (الشحاذ)، وروايات أخرى لنجيب محفوظ، ينضاف إلى الأعاد الإجتماعية، قلق الكينونة ورحلة الذات إلى أغوار جحيمها ولتعرد على العقل الضابط، المبرر. وهذا الانجذاب إلى حالات قصوى، خاصة في (الشحاذ) هو مايمزج صور المجتمع وتخلياته وسلوكاته بأفق المتخيل ليعدل ويوسع من أرجاء المتخبل الاجتماعي الموروث. ونجيب محفوظ لايتقهقر عندما يتعلق الأمر بمثل هذه القضايا التي تكمن في اللاوعي المجتمعي وتختاج إلى خلخلة، مثلما في (أولاد حارتنا)، ولكنه دائما يتوقع تجديدا للأخلاق من وراء الرؤية الإبداعية الجريئة، على نحو ما قال لي:

والمحرمات؟

... قد يبدو الفن، أحيانا، وكأنه يسعى إلى هدم الأخلاق، لكننا إذا أمعنا النظر، سنجد أنه يتضمن دعوة إلى أخلاق جديدة متصلة باحتياجات المجتمع. هناك، مشلا، شعر أبى نواس الذى يوصف عادة بالإباحية؛ إلا أنه في حقيقة الأمر دعوة إلى أخلاق جديدة تتمثل في المطالبة بالحرية والتخلص من الحرمات.

آخر مرة التقيت فيها نجيب محفوظ يوم ١٠ أكتوبر ١٩٩٥ بمقهى على ظهر باخرة صغيرة ترسو على ضفة النيل. كان الاقتراح من الصديق جمال الغيطاني الذي أصبح

هو ويوسف القعيد (وشلة) صغيرة من أصدقاء الكاتب، هم صلة الوصل بين نجيب محفوظ والعالم الخارجي، بعد تعرضه لمحاولة الاغتيال. ذلك المساء، في تلك (العوامة)، كان هناك بعض رجال الأمن الساهرين على حمايته يجلسون في أحد الأركان، وكان عجيب محفوظ محفوفا بثلالة من جلسائه يبتسم عند استقبالنا. حركاته أبطأ مما أعرف وعنقه مائل إلى أمام قليلا، وصوت الغيطاني جد عال وهو يقدمنا.

ولم يكن الحديث منتظما معه؛ لأن (ترجمة) كل ما يدور إلى صوت مرتفع تقتضي جهدا كبيرا. وحسب طقوس الجلسة، فقد بدأت بتلخيص أهم الأخبار والأحداث والنشاطات الثقافية بتناوب بين الصديقين القعيد والغيطاني، وكان نجيب محفوظ يصيخ السمع واضعا يده على أذنه وقد يستفسر أو يعلق باقتضاب. وشيئا فشيئا استعاد سرعة بديهته وقدرته على السخرية والنكتة. كمان هناك خبىر يتعلق بالانتخابات التشريعية وبالصراعات حول الدواثر والأحزاب وأسماء بعض الشخصيات، وفجأة سأل محفوظ: «ماقلتوليش السيدة فيروز حاتترشح في أي دائرة؟) وفي غمرة ضحكنا لعلعت ضحكته المعهودة. ثم تنغلق أساريره وهو يستمع فيبدو وجهه متدثرا بمرارة لا تخطئها العين. لكن خفة دمه، ذلك المساء، أنستني وضعيته النفسية والفيزيقية الصعبة، فقد كان في كامل قواه العقلية، ذكيًا، لماحا، مع تعليقات ساخرة وهزلية تذكرك بمجالس العوامة في (ثرثرة فوق النيل). كان أحد الحاضرين يخبره بظاهرة الرسائل الكثيرة التي يرسلها المواطنون يوميا إلى مسجد جمال عبد الناصر. سأله نجيب محفوظ: هل اطلع أحد على محتواها؟ أجاب المتحدث بأنه لايعرف، فأضاف الكاتب: يمكن أن الرسائل التي يبعثونها إلى المسجد هي من أجل أن يشتكوا منه ومن مظالمه إذ لم يكن ممكنا أن يفعلوا ذلك في حياته!

وبين الضحك والجد، اغتنمت الفرصة لأقول له، من خلال صوت الغيطاني، بأن القراء في المغرب حرموا من قراءة (أصداء السيرة الذاتية) التي نشرت مسلسلة في «الأهرام» وإنني أتمني أن يسمح بنشرها في كتاب. واعتذر بأن النص نشر (ملخبطاً» لأن ضعف بصره، بعد محاولة الاغتبال، لم يسمح له بأن يراجع ما كتب واغتنم الغيطاني الفرصة ليقترح

أن يتولى هو وشخص آخر ضبط النص ونشره فى «أخبار الأدب، التى تصل بانتظام إلى المغرب. ووافق نجيب محفوظ على أن يكون النشر فى حلقتين لا فى حلقة واحدة.

أزف موعد تناول الدواء والحقن، فاستأذنا من كاتبنا الكبير الذى وافق على أن نأخذ معه صورا للذكري. كان ودودا، متحملا لهذا المصير الذى اضطره إلى أن يتخلى عن تنظيم أوقاته بحرية وحال بينه وبين الكتابة والقراءة. خمنت، رغم كل شئ مايستشعره من مرارة وهو يواجه هذه النهاية التي حرمته من مواصلة حياته ببساطة وألفة قريبا من الناس الذين أحبهم واستوحى قصصهم وأحلامهم. عاد ذلك الجرح السرى يستوقفني وأنا أودعه: ترى هل هو الذي يمده بالشجاعة ليواصل الرحلة رغم شروطها غير المريحة؟

دائما يدهشنى ذلك الامتداد لروايات نجيب محفوظ فى شوارع القاهرة. أذكر، بعد ما التقيته فى سنة ١٩٨٩، أننى ركبت وتاكسى، من ميدان التحرير. وعند مسجد عمر مكرم استوقفنا رجل يقود أعمى ومعهما شاب يرتدى جلابية ونظراته زائغة. جلسوا فى المقعد الخلفى واستمر الحديث بينهم. فهمنا أن الأعمى هو إمام مسجد عمر مكرم وقد واعتقل، الشاب الذى سرق نجفة المسجد وكان يقنعه بأن يرجع النجفة لأنه لا يجوز أن يعتدى على ماهو فى ملك بيت الله. كان الأعمى والرجل يتناوبان الكلام والشاب يعتذر ويعلن أنه سيتوب عن السرقة، ولولا الحاجة لما فعلها.

- أما حكاية يابيه .. لو هو سرق بيوت الأغنياء على شان يزود المسجد بالنجفة، كان ربنا غفر له، إنما يسرق بيت الله دا مش معقول. أخلاق الناس بازت عدم المؤاخذة ...

قلت في نفسى: هذا لص يفتقر إلى وعى سعيد مهران. أو لعله لا يزال في أول الطريق؛ ولذلك استسلم لتأثير «الشيخ الجنيدى». لكن ليس من المطلوب أن تحاكى شخوص الرواية الواقع، بل الأهم هو أن تصبح هي ذاتها واقعا يحيا في عقول الناس وقلوبهم، كما قال أحد النقاد. ومن هذا المنظار، سيغدو امتداد شخصيات نجيب محفوظ وفضاءاته

تشييدا لواقع آخر مغاير لما هو قائم، لكنه مسعف على فهمه ومده بالحياة.

عند نهاية عام ١٩٩٦، كنت في زيارة للقاهرة وشاهدت في متحف الفن الحديث بدار الأوبرا لوحات البينالي، ومن بينها لوحة لرسامين مصريين أحدهما هو عادل السيوي وآخر لا أتذكر اسمه. أثارني في اللوحة عنوانها: (فرح بلا ذاكرة)، وكانت عبارة عن كولاج من أحجار ورخام وكلمات ورسوم صغيرة. كانت اللوحة كبيرة تأسر النظر وتقوده إلى ما يشبه المتاهة، إلا أن والمادة؛ ذات حضور كاسح. عندما رجعت إلى الفندق سجلت في دفتر اليوميات: • هل يمكن أن نتصور القاهرة من غير أغاني أم كلثوم، وعبد المطلب ومحمد عبدالوهاب ومرتلى القرآن وروايات نجيب محفوظ، وكل ما يشخص تلك الكآبة المحببة التي تضفى طابعا خاصا على الفضاءات المتقاطعة والأزقة والحواري المعتمة؟ لا أستطيع أن أتصور (فرحا بلا ذاكرة) كما يقترح الرسامان المصريان، لا بالنسبة إلى المكان ولا بالنسبة إلى الإنسان. ولولا تلك الذاكرة المتناسلة المرسومة على الأمكنة والجدران لما استطاعت القاهرة أن تستمر وأن تقاوم التدهور من خلال زخم ذاكرتها الزاهية ليتصاءل الحزن ويتألق الفرح عبر طوبوية التذكر وتجميل الماضي..أما الإنسان ففرحه ينبع من أكثر من ذاكرة. لايكفى المتخيل الجماعي ومحكياته ولا المتخيل الفردي واستيهاماته، بل هناك تلك الذاكرة المغايرة التي تنسجها

نصوص الشعر والتخييل. لذلك، لا أفصل روايات نجيب محفوظ عن تلك (الذاكرة المضافة) التي ثرافق إقامتي وزياراتي لمصر. وهي ذاكرة من نوع خاص، هي ذاكرة الفرح بعينه؛ لأنها لا تستنسخ القائم المتداول في المرددات والموروثات. إنها مهما استمدت عناصرها من الواقع، تتزيا بالترميز وتؤثر على ذاكرة تخييلية أخرى من خلالها يمكن أن نفكر فيما يبدو شتاتا متعثرا أو ذاكرة محنطة منغلقة على رصيدها للفرح شوق إلى الجدة واستكشاف ما هو مجهول من الحياة. والعمل الفني أيضًا لايتوخي عبادة الذاكرة وماضيها، بل يريد أن يجعل منها مجالاً حيويًا، ديناميا، يتغذى بالفرح ويجعل اللحظات تنتظم في سلك الحياة المتدفقة. قد تكون الذاكرة ، أحيانا، عائقا لكنها ضرورية لكى لابندو التخييل مجموعة من صور تتعاقب بسرعة على صفحة عيون ملساء فاقدة لتضاريس الذاكرة التي تعيد ابتداع الصور والفضاءات وربطها بما هو ثاوٍ، متحفّز في ذخيرة المتخيل الجماعي. بأي معنى نفهم الفرح عندما يتعلق الأمر بالإبداع؟

أليس هو تلك اللحظة النادرة التي يقترب فيها المبدع من الموت ليتمكن من أن يراقب؛ بنفاذ، عالم الأحياء قبل أن ينسج لهم وقبة الأفراح، التي تنتصب فوق ذاكرة تمتح من نهر لايكف عن الجريان؟



بعض ولا هن الذاه الذاه المروية في الخطاب الروائي الراوية والمروية في الخطاب الروائي العاصر: إدوار الخراط نبوذجا

محمد الشبر *

مداخل:

إن ما دحانا إلى النظر في مسألة «الأنا» الراوية والمروية في الخطاب الروائي المعاصر، هو كثافة ظهورها فيه . ونحن وإن كنا لا ننفى هذه الظاهرة في القصص العربي القديم، فإننا نرى أن حضور «الأنا» الراوية والمروية في الخطاب الروائي المعاصر(١) أكثر تضخما وتأثيرا في البنية الروائية بصفة عامة.

ولعل هذا النوع من الكتابة يجعل النص الروائى أقرب إلى القارئ، وقد غابت الوسائط بينه وبين ما ينقل إليه من أحداث ومشاهد وأقوال. وهو ما يمتن العلاقة بين الشخصية والقارئ باعتبار أن السرد في صيغة الضمير المتكلم المفرد وأناه وسيلة لتخييل صوت الكاتب، تدعم احتمال وقوع الحكاية المسرودة (٢).

كلية الأداب، صفاقس، تونس.

ومن هذه الجهة يمكن القول إن الواتعية في الرواية الكلاسيكية القائمة على مبدأ الاحتمال والإمكان ليما ينقل من أحداث ومشاهد، استعيض عنها بواتعية : لأناه رارية (أوساردة) تروى تجاربها ملتبسة بتجارب الآخرين.

ولعل من أهم من يمثل هذا الانجساد الرزائي الى الكتابات العربية المعاصرة إدوار الخراط، وذلك في جر كتاباته الروائية (٣) التي اتخذ فيبنا (الأناء سوتا سرد ناست بهموم الذات وأحلامها وفائنازمانها وذكرياتها في السكتاب بأحيائها الشعبية وبناتها الفائنات، وبحرها الساحر وملابسات العقود: الثالث والرابع والخامس من هذا القرن. وأى أسلرب أكثر ملاءمة لعاشق مجنون في عشقه بالإسكندرية، سن أسلوب الرواية الذائية، تنطق فيها «الأناه بآيات عشقها بجه المعشوق. فهذه (ترابها زعفران) و(يا بنات إسكندرية) و(إسكندريتي) شواهد على هذا العسشق الذي يصل هذا الإسكندراني العاشق بمدينته المعشوقة.

ولعل ذلك يؤدى بنا إلى التساؤل عن طبيعة النوع الأدبى الحامل لهذا المنزع؛ فهل هو من القصص المحض؟ أم من جنس السيرة الذاتية؟ أم هو جماع لكل ذلك؟

إن المطلع على كتابات الخراط المذكورة وغيرها، يتبين ل أبريا تندرج نيما يسميه الكاتب، بالكتابة (عبر النوعية) التي نتجاوز النوع وقد حدت قوانينه، واستقرت، واستوت إلى جامدة.

ولئن كانت الكتابة الخراطية، كتابة روائية فيها نقل للحدث، وتصوير للمكان، فإنها كثيرا ما تستحيل ضربا من المسمر يصبح الراتع فيه نوعا من الحلم والفائتازيا. وهذه الكتابة - أيضا - مجال مشبع بأخبار المتكلم الخاصة، بذكريات الطفولة والشباب، وهو مع أفراد العائلة والأصدقاء والمسديقات في أماكن إسكندرانية مختلفة. وكثيرا ما تتكرر أسماء هذه الشخصيات والأماكن في أكثر من رواية. فهل يندرج هذا النوع من الكتابة في فن السيرة الذاتية بالرغم من إنكار الكاتب ذلك في تصديره لإحدى رواياته ؟

كن كان الخراط نافيا أنه يكتب سيرة فاتية، فإن النصوص الروائية التي ذكرنا، حاملة لأصداء كثيرة عن سيرة الكاتب؛ فهو الموقع مثلا على نص المسكندريتي، وقد نسب الإسكندرية إليه، ثم إنه صاغ هذا النص في شكل حكاية يرويزا صاحبها وهي حكاية بجربته القديمة مع الناس والمكان رهر ما يقتضيه بعض قوانين النوع (١) ولكن ذلك، لا يعني أن ما كتبه الخراط، هو من جنس السيرة الذاتية الخالصة، وإنما هو نوع من الكتابة فيه أصداء من السيرة الذاتية ومن أحرال المعسر، وفيه أيضا شطحات الخيال المجنحة، وفيه الأحداث الحيال من جهة، والقريبة من الواقع أشد القرب، تحوله وتسريه على هيئة جديدة من جهة أخرى (٥).

وسيكرن لذلك بالغ الأثر نى تشكيل الكتابة الروائية، من ناحية التركيب الحكاثي وتصوير الفضاء، وما يغطيه من عناصر مختلفة، ومن ناحية صياغة السرد التى تتغير دوتما استقرار على حال.

وقد رأينا أن نتناول هذه المسائل من خلال أثر له جديد موسوم بـ (إسكندريتي) وقد نعته صاحبه بـ والكولاج الروائي، . ومن الأسباب التي دعتنا إلى اختيار هذا الأثر أنه _ علاوة على كونه مصوغا على شكل سردى تستقطب فيه والأنا، السرد والفعل فيما يروى - أثر حامل لنصوص كثيرة نقلت حرفيا من كتابات أخرى للمؤلف نفسه مثل ديا بنات إسكندرية، ودترابها زعفران، كما أنه أثر يشتمل على أصداء لروايات أخرى له مثل (رامة والتنين). ولذلك فإن (إسكندريتي)، نص وسع نصوصا أخرى، وهو ما يؤهله لأن يكون نموذجا لمسألتنا. ثم إن هذا النص نص مضى فيه مؤلفه أشواطا في التجريب والصنعة، وهو الذي وسمه بالكولاج الروائي،وقد بخسم ذلك في النص بأشكال مختلفة منسوبة إلى أنواع أدبية وغير أدبية أخرى. وفي النص يسرى صوت «الأناه محمكي إسكندريتها ،التي ترابها زعفران: حلم وتراث عريق وساحة للحب والكد، ومساءلة للمجهول في أن كما وسمها هذا الإسكندراني.

ويمكن أن نتناول المسألة ـ في ضوء ما تقـدم ـ من وجوه ثلاثة متعاقبة متلازمة تلازمها في النص:

- _ دالأناء سروية.
- _ (الأنا، راوية.
- _ في العلاقة بينهما.

في أشكال والأناء مروية وراوية في (إسكندريتي):

من خصائص السيرة الذاتية الخالصة، أو نص السيرة الذاتية المتخيلة، أن يضطلع راو من درجة أولى يحكى فى الزمن الحاضر ما حدث له فى فترة سابقة «متتالية زمنية كافية لظهور خط لحياة ما (٦).

ولعل هذا الوضع السردى يسمح بتمييز زمن الرواية (السرد) عن زمن المروى (المسرود) من الأحداث والمشاهد والأحوال . وإن المعتبر من هذه الزاوية، هو سلسلة الوقائع والأعمال تروى متتابعة في خط زمنى متواصل.

غير أن الأمر في (إسكندريتي) يختلف كل الاختلاف عما سبق ذكره، ذلك أن (إسكندريتي) صيغت صياغة اقترن نيها فعل الرواية (السرد) بالأفعال والمشاهد المروية (المسرودة)، وهو ما نشأ عنه إيقاع في الكتابة عجيب. تنقل إلينا مشاهد عن البحر الإسكندراني وشواطئه، وعن أحياء المدينة، كما تنقل إلينا صوراً عن الأماكن التي كان المتكلم يأوى إليها مع عاتلته، والأماكن التي درس بها... إلخ. وفي هذا الفضاء الواسع يخبرنا الراوى عن تنقلاته، ولقاءاته بالأصدقاء والصديقات، وما حدث من أحداث عامة في تلك الفترة، لكن هذا المروى من المشاهد والأفعال تتخلله وقفات، هي عبارة عن مقامات سردية يتولى فيها الراوى الحديث عن أعمال الرواية (السرد)، والكتابة تستنطق ما تمت روابته وتسائله وتقومه:

لم يكن وفيق قد جاءنا _ بعد _ فى الإسكندرية فلم يلتق وسمير قط، أو هكذا أظن فهل تلعب بى الذاكرة؟ (٧).

إذا نظرنا في هذا الشاهد تبين أنه ينقسم إلى قسمين:

ـ القسم الأول؛ يبدأ من قوله (لم يكن) وينتهي إلى قوله (وسمير قط).

_ القسم الثاني؛ هو بقية الشاهد.

ففى الأول حكاية لقاء المتكلم - الذى ورد فى صيغة الجمع - ببعض الأصدقاء - وكان الزمن المستعمل هو الزمن الماضى دلم يكن، لم يلتق، وفى الثانى كلام للراوى فى الزمن الحاضر دأظن - تلعب ، يسائل فيه نفسه عن مدى صدق ما أورده فى الحكاية السابقة ضمن مقام للرواية بين. وهو مقام لايكسر خط الحكاية فحسب، بل يجعلها محل

إن تلازم الرواية (السرد) والمروى (المسرود) في (إسكندريتي) لا يمنع - من الناحية المنهجية - من أن نتناول كل طرف منهما في قسم خاص به، قبل تناولهما في سياق جدلي يصل الطرف منهما بالآخر في قسم ثالث.

(١) والأنا ، مروية:

وصل الخراط عنوان أثره (إسكندريتي) الأول بصفة أخرى هي (مدينتي القدسية الحوشية)، ووصف العمل كله بأنه كولاج روائي في صفحة العنوان.

وإذا وصلنا العنوان الأكسب (إسكندريتي) بالعنوان الأصغر (مدينتي القدسية الحوشية)، حصلنا من الناحية النحوية على جملة اسمية تتكون من مبتدأ جاء مركبا إضافيا (إسكندريتي)، وخبر ورد مركبا نعتيا. وقد تكون المبتدأ من مضاف معرف بالإضافة وبالعلمية (إسكندرية)، ومتعلق بمضاف إليه وهو الضمير المتكلم المتصل دي. أما الخبر، فقد جاء متكونا من منعوت ورد هو الآخر مركبا إضافيا أضيفت فيه ومدينة إلى الضمير المتكلم المتصل وي، ومن نعت جاء مركبا عطفيا غابت بين قسميه أداة العطف و القدسية الحوشية ، حتى كأن اتصال الصفتين ضرب من التداخل بينهما، فلا انفكاك للواحدة منهما عن الأجرى . ويمكن أن نقرأ العنوانين في تعلق بعضهما ببعض قراءة نحوية أخرى مدارها أنهما قد يشكلان مركبا بدليا واقعا خبرا لمبتدأ محذوف هو دهذه . ويتكون هذا المركب البدلي من مركب إضافي مبدل منه (إسكندريتي)، ومن بدل ورد م كما نعتيا.

إن هذا التحليل النحوى لعنوان الأثر يؤدى بنا إلى استخلاص النتائج التالية:

أ_ إن إسناد الإسكندرية إلى الضمير المتكلم المفرد، حصل في مناسبتين اثنتين وذلك في (إسكندريتي) وهمدينتي، وهو ما يؤكد انتساب المدينة إلى المتكلم ويعمقه.

ب _ إن مما تعنيه الإضافة في السياق المذكور، هو الملكية؛ أي أن الإسكندرية المنسوبة إلى «الأنا» ملك له. غير أن الملكية _ هنا _ محمولة في المجاز، ولعل مما يقصد إليه في ذلك، أن تقدم الإسكندرية في النص، كما عاش فيها المتكلم وكما تصورها وأبدعها.

ج - لعل ما يدعم التأويل الذي تأولناه، هو حضور الصغة المسندة إلى المدينة، وقد وردت مركبة من قسمين «القدسية» و «الحوشية»، وهما سمتان تندرجان في مرجعين مختلفين الدين والطبيعة. «فالقدسية» صفة لما هو مقدس، والحوشية صفة للغريب والوحشى . ولعلهما صفتان لا يحيلان على خصائص المدينة بقدر ما تحيلان على إحساس «الأنا» بخاه ما تتعامل معها برؤية خاصة ، وهو ما يدعم

مضور الذات المتكلمة المتضخم فيما تقول، ويوحى بما متكون عليه الحكاية المروية حين تحتل فيها والأنا، المراتب لكبرى.

وإذا مـا ولينا وجـوهنا شطر النص، تأكـد لدينا هذا الحضور المتضخم (للأناه نحكي حكايتها القديمة الجديدة مع إسكندريتها (القدسية و الحوشية). تبدأ (إسكندريتي) بالإسكندرية وتنتهي على وقعها. مشاهد من التاريخ والمعمار والجنان، لوحات من وعاصمة القداسة، والفجور معا، أرض القديس مرقس والقديس أنانيوس... جامعة المزارات من سيدى المرسى أبي العباس وسيدى أبي الدرداء..١(٨) يصدر بها الراوي نصه وقد عجنت بأحلامه وأحاسيسه، فجاءت بين شكل تراتيل من الشعر عجيبة. جاءت هذه اللوحات كالبيان الافتتاحي يتخذ سبيلا إلى (إسكندريتي). متكلم في صيغة المفرد يرسم ملامع مدينته التي هي عنده (الؤلؤة العمر الصلبة في محارتها غير المفضوضة، (٩٠). إنه عاشق يحكي أحواله وأخباره مع معشوقته. وأي حديث هذا الذي سيكون من وله يفني في محبوبة غير حديث النفس المنفعلة شديد الانفعال بما عنه تتحدث. ولا منطق فيما يساق إلا منطق العاطفة لايعرف للأشياء انتظاما خارجا عن نطاقها؟ ومن هو هذا الذي يتحدث عن (إكندريته) غير ذاك الموقع محت عنوان الكتاب: إدوار الخراط: وإن لم يذكرهذا الاسم مرة واحدة، في الأثر، وحتى وإن اختلف الخراط الحقيقي عن الخراط في (الكولاج الروائي)، فإن أسبابا تصل بين الخراطين. وحسب القارئ ما يحصل له من تشابه بينهما، حتى ينشأ بينه وبين الكتاب عقد حامل الكثير من طبائع السيرة الذاتية وإن سعى الخراط إلى اختراق قوانينها(١٠).

وإذا ما توغلت فى عالم (إسكندريتى) لفت انتباهنا راو متقدم فى السن يروى لنا ذكريات له فى هذه المدينة، وهو فى سن الطفولة والشباب.

ومن البديهى - والأمر كذلك - أن ننتظر رواية (سردا) لأحداث متعاقبة فى الزمن. ولكن (إسكندريتى) مخيب هذا الانتظار ؛ إذ تستوى أطرافا من وقائع الأيام السالفة مبعثرة متكررة أحيانا، وهى قطع عن أفعال الراوى أعماله إذ يتنقل مع بعض أفراد الأسرة، أو مع الأصدقاء

والصديقات، وكثيرا ما يتنقل وحيدا بين البيت في غيط العنب أو في ابن زهر أو في حارة الجلنار أو في المندرة، والخطة أو البحر، أو المدرسة ... إلخ. وغالبا ما يكون البيت محط الرحال بعد هذه الجولات:

نزلنا السلالم مسرعين، من بيتنا، في حارة الجلنار، إلى راغب باشا، كنت أمسك بيد أختى هناء من ناحية، وأختى لويزة من ناحية أخسرى، وكانت أمى تخمل أخى ألبير الصغير، وأبى قد لبس البالطو على جلابيته البيتى البيضاء، ومعه أختى عايدة (١١).

وعلاوة على هذه الأعمال المروية المتعلقة بالأنا، غالبا ما ينقل الراوى أحداثا عامة تتعلق خاصة بوقائع الحرب الكوئية الثانية، وبالنضالات ضد الاستعمار الإنجليزى وقد كان طرقا فيها.

ولكن هذه الأفعال المروية في (إسكندريتي) غالبا ماتكون تعلات للوصف والتأمل حتى إن هذا النص الخراطي يستحيل لوحات تنطق باهتمامه الكبير بالمكان وعناصره، يعدد أجزاءها يتأملها ويخلقها خلقا جديدا. رغم أن النص السير ذاتي ، مثلما حدد له من مواصفات هو نص تسرد فيه الأعمال في مقام أول — أي أن التحول في الزمن محدد أساسي لطبيعة النص المذكور(١٢).

ومن هذه الجهة يمكن القول إن هذا النص الخراطى تضخم فيه حضور المكان فى حين تراجع الزمان فتقلص السرد وتضخم الوصف. أو ليس ذلك مبررا بالعنوان ممكنا فى صدر الأثر، إسكندريتى وبالمقدمة، إن صح أن تكون لهذا الأثر مقدمة ، يتغنى فيها الراوى بإسكندريته ؟

هكذا تتخير وظيفة الأنا؛ المروية من كونها فاعلة متحركة متنقلة، إلى كونها رائية متأملة فيما ترى واصفة إياه.

ففى بداية حكاية الطفل مع أمه، ينقل الراوى أطوار جولة معه على الشاطئ . وقد كانت الأحداث المحكية فى صيغة السرد المفرد Le récit singulatif الذى يقتضى أن ينقل الراوى مرة واحدة فى الخطاب ما حدث مرة واحدة فى الحكاية (١٣) وأمسينا - هبطنا - وقسفت الا أن هذه

الأحداث تتلاشى في حركة أخرى هي حركة العين تنقل مشاهد من البحر والشاطئ والمتجولات عليه بعد سباحة شيقة قبالة بعض العساكر الإنجليز. وهذه الأوصاف المكثفة عبارة عن أفعال للرؤية: وأرى درجاته . ورأيت نور الشمس ... ونحن نلمح الأجسام البيضاء (١٤). ولكن الوصف في المقطع المتحدث عنه لم يتأت من حركة العين فحسب، بل كان متأتيا _ أيضا _ من حركات إدراكية لأعضاء أخرى في الجسد، الذي كثيرا ما يستحيل طاقة إدراكية جبارة في الكتباب كله، ونكاد نقول في جل ما كتب الخراط. فللمس نشاطه وللأنف والأذن ولحبواس أخبرى أيضا: ه أحسست رقرقته الباردة.. ولها رائحة عطنة.. ثم يرمين بأجسامهن في الغمار الطلقة المضطربة، (١٥٠) . وإن كان جل حركات الطفل مقتصرة على الإدراك بشتى الحواس، فإن المدركات أو المواصفات كثيرا ما تكون في أشد نشاطها. فكأن ذلك ضرب من ضروب التعويض عن عدم قدرة الطفل على الحركة المكثفة وهو يتطلع إلى أن يكون كذلك، أو إلى أن تكون حركته مستقبلا في مثل ما يدركه من مظاعر للحيوية شتى:

ورأيت نور الشمس بعنفوانه وسطوته ينزل، بعد آخر الكازينو، على البحر المفتوح الفسيح المتقلب، الذى تأتى أمواجه بسرعة. لم يكن بالبحر حولى غير السيدات، ينزلن على السلم ويشهقن من صدمة الماء، ويقفن قليلا يمسكن بالحبال القوية بين الأعمدة، ثم يتحركن مشيا إلى البحر يتهادين بحرص، ثم يرمين بأجسامهن في الغمار الطلقة المضطربة(١٦).

تبين لنا أن جل أفسال الأناا مروية محصورة في إدراكات الجسد، إن بالعين، وإن بالشم، وإن بالسماع وإن باللمس ... إلخ. فللجسد في روايات الخراط عامة وفي (إسكندريتي) موقع عظيم. والجسد في هذا النص الروائي منطلق للإدراك، والمدرك كشيرا ما يكون جسديا افلابد للمحسوس من أن يدرك بالجسده (١٧). وليس ثمة من مسى حسب النظرية الظاهراتية إلا متى حصل بواسطة الجسد، لأن

المعنى «محايث للمحسوس» (١٨) . «ولايمكن أن يقرأ هذا المعنى بواسطة الإحساس، أو يحلل بواسطة التفكير إلا إذا تقبله الجسد، وتأثر به قبل كل شئ، ثم إذا كان هذا الجسد ذكيا، (١٩).

فكثيرا ما تكون (الأنا) المروية في (إسكندريتي) محتفية بشبقها تنظر إلى المرأة جسدا يثير الرغبة، تدركها بشتى الحواس:

وكانت يداها في يديه عجينة متماسكة خمرانة، وغناؤها الغزل الخفيض قد ثبتت أنفاسه، تهدج، الآن ليس من الجرى، بل من شوق جسدى فوار: يفوت علينا الهواء بحاللنا. (۲۰).

تبين لنا، إذن، أن االأنا، في (إسكندريتي)، تتعامل مع العالم تعاملا حسيا . ولكن هذا التعامل الحسى كثيرا ما يستحيل تعاملا روحيا(٢١) فيه الكثير من التخييل والتهويم والانفعالات النفسية.

وتضحى الرؤية العينية رؤيا حلمية فتنصهر هذه في نلك ضمن عمل فنى يرتقى بفن السيرة الذاتية إلى أعلى درجات التخييل، ويصبح الطفل والشاب فى «الأنا» المروية ملتبسين بالكهل عند النظر إلى الأشياء والإنسان، وقد اختلط زمن الرواية (السرد) بزمن المروى (المسرود). أفسلا يمكن لقول إن كتابة السيرة الذاتية بهذه الطريقة تنزاح كثيرا عن أن تكون نقلا للماضى أمينا، فيستحيل العقد السير ذاتى بين القارئ والأثر، عقدا روائيا، وهو ما دعا بعضهم إلى القول:

فقضبة الحقيقة في السيرة الذاتية هي على الأرجح قضية زائفة، إذ إن السيرة الذاتية من حيث على صيرة ذاتية، مجافية للحقيقة، وأول أسبباب ذلك أن كانب السيرة الذاتية لايستطيع مهما فعل أن يتخلص من الحاضر الذي يكتب فيه ليلتسجم بالماضى الذي روه(٢٢).

لعل هذا الشاهد على مافيه من صفات تنطبق على حضور (الأنا) مهومة، مجنحة، يفتقر إلى نصيب من الدقة،

إذ إن الانزياح عن الواقع أو الحقيقة مثلما قال جورج ماى، ليس هروبا من الواقع، وإنما هو تشكيل للواقع «وإعادة بنائه على نحو بحقق توازن البناء الفنى مع أبنية المجتمع التى يكون متأثرا (أى الكاتب) بها أصلا ومؤثرا فيها، كاشفا عن رؤى ووعى مزليل للأبنية الأصلية» (٢٣).

فكثيرا ما تبدو «الأنا» المروية في (إسكندريتي)، وهي تنظر إلى الجسد متأملة فيه سابحة في آيات جماله. فيقع الانزياح مما هو محسوس إلى ما هو مجرد تخييلي . وحسبنا مشهد من المشاهد الكثيرة في (إسكندريتي) يظهر العاشق فيه واقفا على «البلكونة» المطلة على الفيللا منتظرا معشوقته . وعندما تطل ينشد إلى جسدها يصفه، ثم يغرق في تأملاته وتهويماته البعيدة، فتصبح رؤيته نوعا من الرؤيا:

حسمها كالعجين الأبيض المتماسك، والسواد الشفاف يبرق نسيجه المهفهف كالموج، بالليل، على رمالها الدمثة، وهي تنفتح عن ربوة فينوس المتحدرة، شقها الطرى ملتمم بنعومة وشوق، وشفتاي منطبقتان على ثمرة البلح الصغيرة الداكنة، أستطعم سلافتها المسكرة، وأنين المتعة كأنين الموت؛ لم أجد في الجسم الإجابة التي أنشدها ولوعتي إليها لاعجة أبدا. الطائر الأبيض الرؤوم بطبق على بجناحيه الأسودين الوثيرين، يرفرفان، حنانه قاتل ولاغني لي عنه، واختناقي في الريش اللين كأنني أريده وآوي إليه. الغراب الحداة الأنثى الخصيبة المعطاء بذلت لي جسم عمرها، وعرفت في صدرها الطيب قوة الحب والمقدرة على البقاء. فأين مهب الهواء الفسيح في الأفق الواسع المفتوح؟ وأين عصف الرعد بموسيقي الحرية والفرح(٢١).

فى هذا الشاهد يبرز هذا العاشق متحركا عبر الرؤية التى تنقل مفاتن المعشوقة الجسمية، ولكنه لايلبث أن يسمو بها إلى آفاق الآلهة. وقد عجز الجسد عن الاستجابة للعشق الفوارة، لتصبح المرأة رمزا للحب والحرية والفرح والقدرة على البقاء. وليست الأوصاف المجردة والشطحات الصوفية المجنحة فى الكائن الفينوسى - وإن بدت من قبيل التخييل -

بخارجة عن الواقع، وقد بجدد وتغير واكتسى قيمة أخرى له. و إن تعسابيسر من نوع النفستح عن ربوة فسينوس المتسحدرة، «والطائر الأبيض الرؤوم يطبق على بجناحيه الأسودين الوثيرين، يرفرفان، «واختناقى فى الريش اللين، تنصرف عن المرأة الواقع مندرجة فى التوق إلى نحت كيان للمرأة جديد ينفى عنها النظرة الشيئية التى مازالت ملتصقة بها. ولعل هذا الحضور التخيلي للمرأة فى علاقتها بالمفتون بها، وإن كان منصرفا عن الواقع؛ فإنه «حقيقى من جهة كونه مشروعا إنسانيا، وهو فى النهاية إثبات لقيمة غير موجودة، ولكنها تكسب الواقع معنى، (٢٥).

تبين لنا فيما سبق - إذن - أن والأناء المروية قد تشكلت على هيئات مختلفة: ينتقل الصبى أو الشاب مشيا، أو على الترام من البيت إلى المحطة، إلى البحر إلى الصديق أو الصيديقة، ولكن هذا التنقل ليس إلا تعلة للوقوف على تفاصيل المكان يرصدها، يرسمها بريشة الفنان وقد عجن الصبى والشاب في الكهل الذي مالبث يظهر برؤاه وأحلامه الحاضرة المطبوعة بذكريات الماضي والمسكونة بآمال المستقبل حتى إن هذا الحضور كثيرا ما يبرز في أفعال التذكر والكتابة فيما يروى. لكن كيف توزعت هذه دالأناء المروية ضمن ما أسماه الخراط بالكولاج الروائي؟ فما الكولاج، وما هي وجوهه التركيبية في (إسكندريتي)؟

من الواضع أن مصطلح وكولاج، منقول حرفيا عن اللغة الفرنسية "Collage" ومما يعنيه لغة، إلصاق شئ على شئ، وهو في مجال الرسم تركيب يعمل من عناصر تلصق على اللوحة (٢٦). ومن هذه الجهة، يمكن أن نستخلص أن الكولاج منسوب إلى مجال النظر، أما الكولاج اصطلاحا فهو:

كل ضرب من الروايات، لايروى حكاية واحدة، وإنما يروى حكايات مختلفة لارابط بينها. وهي حكايات ترسم مجتمعة صورة للعصر أو للمكان(۲۷).

وإذا ولينا وجوهنا شطر (إسكندريتي) لفت انتباهنا أولا أنها غير ذات فصول معنونة على نحو ما نجده في (ترابها

زعفران) و(أمواج الليالي) و(يابنات إسكندرية) و(حجارة بوبيللو) و(رامة والتنين) وغيرها من الروايات(٢٨). وليس في (إسكندريتي) من أقسام ظاهرة بينة الحدود، إلا ما يعرضه الراوي أحيانا من رسائل وردت عليه من بعض أصدقائه الخلص كجورج ووفيق وسمير، أو ما يقدمه من يوميات أحيانا .. إلخ. وتكون هذه الأقسام داخل النص معنونة مؤرخة بينة الحدود التي تفصلها عن كلام الراوي إلا أن التواصل الظاهر للكتابة في (إسكندريتي) يبدو وهميا متى عمَّقنا النظر في التركيب الحكائي الذي تشكلت به (إسكندريتي). ولعل قارئ هذا الأثر كثيرا ما تستوقفه فقرات مطولة ترجعه إلى ما كتبه الخراط في روايات أخرى مثل (ترابها زعفران) و(يابنات إسكندرية) على سبيل المثال، وإذا أمعنا النظر في هاتين الروايتين في علاقتهما بـ (إسكندريتي)، وقفنا على نوع من التماثل التام بين ما ورد هنا، وما جاء هناك. ولعل ما يتواتر هو صورة الطفل أو الشاب في البيت مع أفراد العائلة في غيط العنب أو في راغب باشا أو على الشاطئ متعلقا بالأصدقاء والصديقات ك اسيلفانا - ديسيينا - وهيبة إسكندرة _ إيفيت _ ساسون ... إلخ. كما تتكرر صورة للثباب مشاركا في النضال ضد الإنجليز(٢١).

فهل الكولاج الروائي من هذه الجهة، لملمة لشتات من ذكريات والأنا، في علاقتها بالعالم والآخرين، بحيث أصبحت مركزا للكتابة الروائية عند إدوار الخراط يصدر عن رؤية مركبة يتطلع بها إلى المستقبل؟

وإذا ما نظرنا في التركيب الروائي في (إسكندريتي) نفسها، تبين لنا أن للكولاج هيئات أخرى مختلفة. فليس الكولاج إلصاق حكاية إلى حكاية ضمن نسق من التداعي فحسب، وإنما هو جمع لأبعاض من الحكايات كثيرا ما تغيب بداياتها ونهاياتها. وهو إلى ذلك وكولاج، من اليوميات والذكريات والرسائل الواردة من الأصدقاء؛ جورج، سمير، وفيق، فرنسيس أنطونيوس، فقد تأتي الرسالة كاملة كالتي وردت عليه من جورج، وقد ترد مفتتة تتخللها تعليقات الراوى عليها وانطباعاته عن الماضي والحاضر، في شكل متقطع يذكر بتقنية سينمائية هي تقنية الكاميرا المتقطعة، كالتي وردت عليه من قبل وفيق.

ولعل من أخص خصصائص الكولاج الروائى فى (إسكندريتى) - فيما نعتقد - تقطيعه للزمن وتركيبه تركيبا بعيدا كل البعد عن خطية الحكاية العادية. وكذا ذكرنا سابقا تراجع مسألة الزمن فى الكتابة الخراطية والاستماضة عنه بالفضاء يتحرك فيه النظر والرؤيا، ولئن كانت الحكايات فى (إسكندريتى) تشتمل على ذكريات الطفل والشاب و تقدم بأشكال الأفعال فى صيغة الماضى والمفردة، أو المضارع المسبوق بكان، فإن السرد كثيرا ما ينقطع، وذلك باستعمال الأفعال فى صيغة المضارع الدال على الحال:

هبطنا السلم الزلج الذى ينزل إلى الماء، وأرى درجاته الحديدية معووجة وسوداء تحت سطح الموج، أمسك بالدرابزين بشدة، كانت أرضية الكازينو فوقنا الآن ونحن تحتها في الماء وقاع البحر قريب. وقيفت على آخر درجة من السلم(٢٠٠).

أليس في هذا الإيقاع الزمني طمس للحدود بين الأزمنة (٣١) ألا يتأتى من ذلك تقطعات في ذهن القارئ عليه أن يبحث لها عن نسق؟ أليس تفتيت الحكاية والزمن، والكولاج الجامع لأطرافها عبارة عن مشروع روائي غير مكتمل، على القراء أن يكملوه بطرق مختلفة فيتكاثر الأثر؟ ثم ألا يمكن القول أيضا إن (إسكندريتي) ليست مجالا لمنطق الزمن والسبب، وإنما هي مجال اللوحات ترسم الشخصية والمكان وقد استقطبتها الذات؟

ولعل النظر في تجليات والأنا، راوية من شأنه أن يبين عن الكثير من أسرار هذا الكولاج العجيب.

(٢) والأناء راوية:

لعل ما نقصد إليه من (الأناء راوية هو ما يتجلى من صور لحضورها في (إسكندريتي) وما يصل بينها وبين شخصية الكاتب من أسباب يكشف عنها النص. فالإسكندرية منسوبة إلى الضمير المتكلم المفرد مثلما أسلفنا. والموقع على المنوان هو إدوار الخراط. فهي، إذن، إسكندرية الخراط في النوان وفي النص الذي تتواتر فيه بالصيغة نفسها. وإذا تكرر المنوان وتضخم الحديث عنه في النص، فإن الاسم الموقع

على العنوان لم يذكر فى النص ولو مرة واحدة. وحتى إذن الرسائل المبعوثة إليه من الأصدقاء، لم يذكر فيها إلا اسم المرسل فى حين يسكت عن اسم المرسل إليه، وحين يكتب جورج ووفيق وسمير وفرنسيس أنطونيوس رسائلهم يوقعونها بأسمائهم فى حين يغيبون اسم المبعوث إليه وأخى وصديقى العزيز. عزيزى وصديقى المحبوب، أخى العزيزة. وعلاوة على ذلك، لم نجد اسما آخر يعوض الخراط بصفة واضحة ما عدا ما ظهر من إشارات قليلة إلى اسم ميخائيل، وإن كان ذلك بطرق غامضة فيها الكثير من المكر الفنى.

ففى المناسبة الأولى يلمح فيها إلى اسم ميخائيل عند الحديث عن رامة والتنين، وهما شخصيتان وردتا في رواية موسومة بـ (رامة والتنين)، وكان ميخائيل في الرواية دمن عثاق رامة (٣٢).

وفى المناسبة الثانية يتحدث الراوى عن خاله «فهيم فى عيد الملاك ميخائيل» (٣٣)، وفى هذا السياق ينكر فى موقع غير متوقع أن يكون اسمه ميخائيل «عندئذ أعرف حقا فرحة العيد، عيدى الخاص. ولست أنا مع ذلك ميخائيل، لا على وجه الدقة ولاحتى على وجه التقريب (٣٤).

وفى المناسبة الثالثة، يروى الراوى جولة له مع فتاة فى صيغة الغائب. وعندما تدخل هذه الفتاة دكانا صغيرا تجذبه من يده ، ويصف الراوى هذا المجذوب ميخائيل:

وهى تدخل بجانبها إلى الدكان، فيمتلئ حيز الدكان بها ويقف ميخائيل نصف بالداخل ونصفه على الرصيف(٢٥).

نستخلص عما تقدم أن الحديث عن هوية المتكلم في (إسكندريتي)، ينزع إلى الغموض، فهو معين يحيل على شخصية الكاتب نفسه من خلال انتساب «إسكندرية» إلى ضمير المتكلم في العنوان وداخل النص، وهو الضمير العائد على صاحب النص الذي وقعه. وهو غائب اسما في النص كله بحيث لم يرد اسم إدوار الخراط في الأثر، ثم إنه مسمى تسمية مخيلة «ميخائيل»، لكن الراوى ينفي هذا الاسم في موطن نصى آخر، إنها لعبة الخفاء والتجلى، وهي أيضا لعبة السيرة الذاتية والرواية المخيلة. فكلما ظن القارئ أنه بصدد

قراءة سيرة ذاتية، اصطدم بما يعطل هذا الظن. لكن كيف تبرز «الأنا الراوية» على غموض هويتها في النص؟

ذكرنا في القسم السابق، أن الذكريات أبعد من أن تتبع النظام الخطى للأحداث الماضية، كما ذهبنا إلى أن (إسكندريتي) نص منكسر، مفتت مجتمع فيه مزق من الحكايات، ويقترب فيه الزمن السالف من الزمن الحاضر الذي هو زمن التذكر والكتابة ، ولعل ما يلفت الانتباه في (إسكندريتي) هو هذا الإيقاع الكبير المتواتر بين زمن المروى من الحكايات وزمن الرواية (السرد) والكتابة. ذلك أن الراوى كثيرا ما يقطع سير الحكايات المتداعية تداعيا حرا:

الحكاية تولد حكاية التي تولد حكاية بلا نهاية في قلب إطار دائرى مما يوحى بحس اللانهائي. كما هو الشأن في المنمنسات والمشمنات والدائريات التي لابداية لها ولانهاية في أرابيسك الذاكرة (٢٦).

كما ذكر الخراط ذلك في حديثه عن بخربته الروائية. ويكون القطع بكثانة ظهور مقامات الرواية والكتابة يتحدث فيها الراوي إلى المروى له عن طريق صياغة حكاياته وهو في الزمن الراهن، فهو تارة يقوم ما رواه وتارة يسائله ويشكك فيه إلى حد نفيه أحيانا فيزداد تعطل سير هذه الحكايات:

ولماذا ندين هذه الكتابة ـ أو ننظر إليها من عل؟ الأننا نخشاها أو نتوجس من وخيم عقابيلها؟ ما شأن ذلك كله بأى شئ.

وكيف أستطيع أنا أن أبعث هذه والوحوش، بعد نومها الطويل، وأن أخلق (رواية، كأنها هى نفسسها فرانكشتين الذى يتحدث عنه صديقى القديم. وحوش الكتابة الرابضة.

ها هوذا والنص - الوحش، يعكف على ذاته، على مرآة لانهاية لترداد صورته فيها. أعمدة الملح متكررة حتى المدى (٣٧).

تخوننى الذاكرة أم تصور لى خيالاتي شيئا أكثر واقعية من أى دواقع، فعلى، أم أن هذا ما حدث فعلا؟ (ما شأن ما أكتب هنا بما حدث فعلا؟ هل ما حدث أكتبه؟ وما أكتبه حدث؟ ثم ماذا يمكن أن يكون حدث؟ (٢٨).

هذان الشاهدان مقتطعان من حيزين نصيين متباعدين نسبيا. وبين الشاهد والآخر حكايات أو أطراف منها تحكي. وكل شاهد يتضمن أسئلة شتى عن غاية ما يكتب وعن مدى صدقه. تلقى هذه الأسئلة على المروى له كما يلقيها الراوى على نفسه . وكل شاهد يحول انجاه النص من عالم الحكاية مخكى فيها أعمال الشخصية المروية في تعلقها بالآخر، وحركات مشاهداتها وتأملاتها، إلى عالم الكتابة والرواية مناهضا العالم الأول. فليس الراوي من هذه الجهة صوتا صامتا (أو موقعا مجردا) أو سلطة غير شخصية، أو آلة عظيمة تشتغل بطريقة مستقلة دون تدخل الذات الحقيقية ٣١٠) امثلما يذهب إلى ذلك بعض النقاد، وإنما له حضور مكثف في النص وكثيرا ما يستحيل صوته صوتا مجهورا للكاتب الذي يسعى إلى تغيب حقيقته دون جدوي وهو يشكك فيما يروى ويكتب في زمن الرواية. أليس هذا وجمها من وجوه التنازع بين كتابة السيرة الذاتية التي تخيل على واقع يعينه، وكتابة الرواية التي تفتح آفاقا وتصور أشياء أكثر واقعية من أي واقع فعلى؟ ثم ألا يمكن القول إن واقعية ما يروى استعيض عنه بواقعية فعل الرواية (السرد) والكتابة في تخلقه وتردده بين الحقيقة والخيال؟

لعل المقامات الكثيرة التي تنشأ عن كثرة أفعال الرواية (السسرد) تسمع بخلق أنماط تواصليسة بين الراوى (أو الكاتب) والمروى له أو القارئ، وهو ما يجعل الكتابة فعلا مشتركا بين الكاتب والقارئ تماما.

لا يثبت الراوى شيئا أو ينفيه أو يتساءل عنه، إلا وهو يروم أن يلزم المتلقى بالإجابة عنه أو بتصديقه (٤٠٠). ولعل السؤال والنفى فى المقامات المذكورة أكثر من الإثبات. فعندما يلقى الراوى أو الكياتب أسئلة من نوع: «لماذا ندين هذه الكتابة؟ما شأن ذلك كله بأى شئ؟ فإنما يريد دفع المروى له أو القارئ إلى الإجابة عن الأسئلة أو التفكير فيها، فالسؤال الأول مثلا جاء فى صيغة المتكلم الجمعى «نحن»، وقد أشرك الراوى فيه المروى له. ولعل الجهة المسؤولة هى «نحن»

أبضا. والسؤال مندرج في الأسلوب الاستفهامي الإنشائي وهو يحمل فعلا لا قوليا acle' illocutoire وهو عبارة عن عمل تداولي ينجزه المتكلم وهو يتلفظ (١١) بالسؤال في سباق معين. وإذ قد تبين لنا في القسم السابق و في هذا القسم أن الراوى _ الكاتب لايكتب رواية عادية، أمكننا القول إن المروى له أو القارئ الذي _ بخطابه _ امتدت إلى نفسه الحيرة والشك والسؤال، حتى إن الراوى أحيانا يتساءل عوضا عن المروى له أو يجيب عن بعض ما يلقيه علي هذا المروى له من أسئلة. فعندما يقول مثلا: «ولست أنا مع ذلك بمي خائيل لا على وجه الدقة ولا حتى على وجه التقريب» (٢١)، فإنه يجيب عن سؤال يتبادر إلى ذعن المروى له أو القارئ عندما يحصل لديه الدليل النصى على أن المتكلم أو القارئ عندما يحصل لديه الدليل النصى على أن المتكلم هو ميخائيل فيطرح السؤال التالى: «ألست أنا ميخائيل إذا؟».

ولكن لم يكن حضور مقامات الرواية المتواترة بهذه الهيئة، والذى ينشئ تواصلا حوريا كثيرا ما يكون ساخنا بين طرفى المقسام: الراوى والمروى له، إلا شكلا من أشكال مختلفة. من ذلك كثافة استعمال الزمن الحاضر بين المروى من الحكايات، حتى إن الأمر يختلط على القارئ، فلا يكاد يميز بين ما يتصل منه بالمحكى و ما يتعلق بفعل الرءاية يميز بين ما يتصل منه بالمحكى و ما يتعلق بفعل الرءاية (السرد) حتى إن فيليب لوجان يعلق على هذا الأسلوب نى كتابة السيرة الذاتية بقوله:

إن استعمال الزمن الحاضر الذي هو زمن الرواية (السرد) صورة تدخل الكثير من الاعطراب الذي يظهر عند التفريق بين الحكاية (histoire) والخرطاب (Discours) وبين السابقية والآنية (27).

وحسبنا هذا الشاهد دليلا على عذا الانتقال المفاجئ في النص بين الزمنين:

النور يأتى من فتحة علوية واسعة، منقورة من السقف الحجرى مضطربة الحواف، فيضمو هذا الاتساع الداخلى المحصور بين صخور مشققة عليها طبقات بارزة قليلا (...) ولما عدنا بالترام في أول الليل، كان الميدان الصغير في آخر شارع راغب باشا خاليا (١٤٤).

إن هذا الاجتماع الغريب، الذى هو ضرب من الكولاج السردى، بين الزمنين الحاضر والماضى فى السياق الواحد ينفى الحدود بين الأزمنة، ويجعل القارئ أو المروى له كأنه معايش لما يروى. فهو ليس حاضرا يستمع إلى الراوى يسرد حكايته الماضية فى الزمن الراهن فحسب، بل هو حاضر نيما يروى ويوصف. ثم إن هذا الخلط كفيل بخلق عالم من الحلم تنتفى فيه الزمنية الميقاتية، وفى ذلك يقول الراوى أو الكاتب فى (إسكندريتى):

ليس للحلم زمن. ليس حلماً، ليس هناك زمن (مأ).

تبين لنا فيما سبق _ أن والأناه الراوية، مجلت في المقاسات التي دي عبارة عن سياقات نصية يتحدث فيها امرا بد – الكاتب عن عمله وهو يروى ويكتب، إلى المروى له والقارئ، كما تجلت في استعمال الزمن الحاضر في المروي والموصوف من الأشياء والشخصيات. ولعل الشعر المكثف الحضور ني (إسكندريتي) مجال آخر واسع تبرز فيه الذات المتكلمة منفعلة حالمة، متأملة. حتى إن «الأنا» الراوية كثيرا ما تتحول إلى «أنا» شاعرة «moi poétique» «تشعر، -poé tiseu ماكانت ترويه أو تصفه. وليس من حضور للذات في الخطاب إلا مستدعيا ذاتا أخرى هي ذات القارئ. وليس من الغريب أن يتكثف القول الشمعري في (إسكندريتي) التي كانت كتابتها مجالا نختل فيه (الأنا) في تعلقها بالعالم مركز الصدارة. ثم إن هذا الحضور تقتضيه الاختيارات الفنية ني الكتابة التي سبق الحديث عنها (من نوع تكسير الخطية الزمنية: واختلاط الأزمنة ، والتركيز على المكان والإنسان يرصفان باستمرار ويتعالى وصفهما إلى مجال الرؤيا الحالمة)، نإذا كان من مهام الراوى نقل الوقائع ضمن خطية زمنية، (وإن كان هذا الأسلوب في صياغة الحكاية مهشما أو يكاد ني إسكندريتي)، نإن «الأنا، الشاعرة «لانهتم بالواقع لذاته، وإنما تهتم به من جهة الأحاسيس التي تحصل [لها] منه»(٢٦٠). وهي تتعامل معه تعاملا ذاتيا. وليس مفهوم الذات مفهوما مجردا، بل هو حاصل تفاعل بين (الأنا، والعالم وقد اصطبغ بها.

فكثيرا ما تتحول «الأنا» الراوية الواصفة إلى «أنا» شاعرة تسمو بالجسم إلى مصاف المجرد المخيل:

سوف أقول: عينان كأنهما زهرتان منورتان طافيتان على ماء اللوتس الذهبي.

عبق ماء البحر الملح، نفث سمك ذفره يتضوع. الصدفة التي رأيتها، ذات حلم، وردية اللحم، داكنة، حجرية اللزوجة،متماسكة وطرية، على شاطئ جسمى الرملي.

الخضرة اليانعة الظليلة يتفتق لها ألف باب على حرف اليم.

النباتات والزروع حية وارفة تشاركنا فعل العشق الحميم(٢٤٧).

إن المتأمل في هذا المقطع يستخلص الكثير من خصائص الشعر. فهو من الناحية النحوية متكون من جمل اسمية. لا وجود للزمن المحدد فيها. وهو من الناحية البلاغية مشكل من صور فيها الكثير من التحليق في عالم الحلم حتى أن وجوه الشبه تغيب أحيانا بين طرفي التشبيه. والمقطع من حيث توزيعه على الورق شبيه بتوزيع الشعر الحر الموزع على أسطر شعرية تختلف من حيث الطول. أما الإيقاع فيه فيه و ماثل في مظاهر التوازي سواء بين الأسطر أو بين المركبات النحوية داخل كل سطر.

إن هذه الأساليب الشعرية، وراءها «أنا» منفعلة تتكلم إلى ذات مستقبلة بكلام حامل لقوة لا قولية مدارها حمل السامع أو القارئ على الانفعال بما يصاغ له، وعلى الانصراف عن معهود المشاهد، إلى عوالم من الوجود المستحدث. هذه إذن بعض المواطن النصية التي يتواتر فيها حضور «الأنا» راوية،، رائية شاعرة. فما الأشكال التي ظهرت فيها ؟

يوحى العنوان الذى أسند إلى هذا الكولاج الروائى بأن الضمير المتكلم المفرد الذى نسبت الإسكندرية إليه هو الذى سيستبد بالرواية (السرد)، وقد تحقق حضوره مكثفا فى النص خاصة أن الأمر يتعلق بكتابة سيرة ذاتية متنوعة الأشكال. ولعل مقامات الرواية التى تحدثنا عنها سابقا، تبرز ذلك

بجلاء، ولكن هيهات أن يقتصر حضورها على هذا الشكل؛ إذ كثيرا ما تنسحب من الرواية، ويختفى صوتها من النص، فتكتفى بالسرد دون أن تكون طافية على سطح الكلام؛ إذ تأخذ مسافة بينها وبين من تتحدث عنه الذى يصاغ فى شكل ضمير الغيبة:

كان أبوه أيامها قد ترك عمله عند الشيخ المراغى، تاجر البيض والبصل (١٤٨).

كان عندئذ يقول لنفسه أشعار الشباب رتيبة الإيقاع، حزنها طفلى عذب مهدهد للجراح الأولى البريئة الساطعة (١٠).

فى هذين الشاهدين حديث عن الطفل والشاب، وقد انسحت والأناء الكهلة مما تروى فيحصل نوع من الازدواج فى الذات المتكلمة عن نفسها، ولكن هذا الازدواج قد يتم بشكل آخر مغاير؛ إذ يتكلم الراوى بضمير الأنا، لكن المروى هو الولد مغيا:

أرى الولد، صغير الجسم، ساقاه رفيعتان في الشورت الأبيض الواسع، وقميصه مفتوح، عيناه كأنما فيهما نظرة متأملة (٥٠٠).

لم أكن، ولست بعيدا عنك جدا أيها الصبي المتفزز المعذب بتمزق جسدك (٥١٠).

وقد تنشطر الذات المتكلمة إذ تصبح متحدثة ومتقبلة لحديثها، حيث تبلغ درجة كبيرة من الانفراد فتتواصل النفس مع ذاتها:

لماذا لم أكتب فى تلك اليوميات التى اصفر ورقها (بعد أكثر من خمسين عاما، ألا تريد أن يصفر،. ويصبح هشا، مثل حياتك نفسها) (٥٢).

إذن، لم تكن الذات الراوية، والمروية واحدة دائما بل كثيرا ما تنشطر بأشكال مختلفة، فكأنها تعترف بنفسها، تقبلها تارة وتتنكر لها وتعرض عنها أخرى. و لعل هذا الائتلاف الذاتى، والانفصام النفسى داخل (إسكندريتى) وجه آخر من وجوه الكولاج الروائى فيها، وتواتره فى النص من شأنه أن ينشأ عنه نوع من الإيقاع طريف.

فهل يعكس هذا الانشطار أو هذا الفصام تقطعات في الذات تعكس عدم استقرارها على حال كما تجلى ذلك في الأقسام السابقة من جهة ما ترويه ومن جهة الكيفيات التي تروى بها؟ (٥٣) وهل ينطبق قول بعض علماء النفس على هذه الحال متحدثين عن الانشطار بكونه (تواجداً لمجموعتين من الظواهر أو حتى شخصيتين يمكنهما تجاهل بعضهما البعض، ضمن النفس الإنسانية (٤٠).

إن هذا السؤال في الحقيقة ليس موضوعه الكاتب الحقيقي بقدر ما كان موضوعه الذات الراوية _ الكاتبة في النص وقد تفكك التماسك والترابط في كتابتها، وإن كانت لهذا النص أشكال محتملة للبناء شتى، على القارئ المشاركة في إنجازها. هذه إذن بعض وجوه «الأنا» أمروية وراوية في (إسكندريتي) فما وجوه العلاقة بينهما ؟

(٣) _ في العلاقة بين والأناء مروية والأنا وراوية،:

لقد تبين فيما سبق تخليله، أن (إسكندريتي) نص يحكى فيه الراوى حكايته، فهو من هذه الناحية نص الرواية . ثمة ، إذن، تلازم بين «الأنا» المروية والأنا الراوية، وإن ظهر ذلك بأشكال مختلفة. وإذا كان المتكلم كهلا يروى حكايته طفلا وشابا، في الزمن الراهن، فإن ذلك لا يعنى البتة الفصال الكهل عن الطفل والشاب.

فإذا اعتبرنا أن ما يحكى من جنس الوقائع التي حدثت مابقا، فإن من يحكى محكوم بالمقام الذي يحكى فيه: الأنا الكهل مخكى حكايتها في الزمن الراهن. ولذلك فإن ما يروى كثيرا ما يصيبه التحريف والتغيير والكذب «باعتباره منزلا في سياق ما»(٥٠).

قد سبق أن رأينا أن الراوى فى (إسكندريتى)، كثيرا ما يتدخل فيما يحكيه عن نفسه وعن المحيط الذى عاش فيه، بالتقويم والمساءلة ،كما ذكرنا أن استعماله الأزمنة كثيرا ما يشمله الخلط. وهو فى ذلك ليس ببعيد عما نجده عند روسو الذى ذكر فى (إسكندريتى) أكثر من مرة، والذى يعد من الرواد فى مجال كتابة السيرة الذاتية. ومما كان يراه هذا الكاتب أن رسمه لحالة وعيه مزدوج التركيب: يرسم وعيه بالحدث الذى حصل فى الزمن الماضى، كما يرسمها متأثراً بالحاضر الذى يكتب فيه (٢٥٠).

لكن هل يعنى هذا التـلازم الكبـيـربعين «الأنا» الراوية والمروية، تجريدا لحياة الطفل والشاب؟

لعل قارئ (إسكندريتي) كثيرا ما يقف على فقرات نصية، تطول وتقصر، يتغير فيها أسلوب الكتابة بشكل واضع وإذا وصلنا ذلك بما يروى، وجدنا الطفل أو الشاب يتكلم، أو يرى الأشياء، أو يتحسسها بطريقته الخاصة. ويمكن أن نستدل على ذلك بفقرة يتحدث فيه الراوى عن أبيه بلغة الصبى القرية من أسلوب المشافهة :

يشتغل يوما أو يومين أو أسبوعا أو أسبوعين، ثم لايجد شغلا بالأسابيع ولكنه ينزل كل يوم على الصبح، في ميعاده بعد أن يشرب قهوته، التي يصنعها بنفسه على السبرتاية، ولا يعود إلا على المساء (١٥)

ما يستوقفنا في هذا الشاهد أمران:

_ أسلوب المشافهة الذي يظهر في التراكيب اللغرية المستعملة: (بالأسابيع) ، (على الصبح) ، (على المساء) .

- المعرفة غير الدقيقة بالأوقات التي يشتغل خلالها أب.

وما نستخلصه من ذلك، أن الراوى الكهل اقترب من شخصية الطفل اقترابا حتى غدا كأنه هى فى لغتها البسيطة وفى غموض الأشياء عندها. وقد ينسحب هذا الراوى أحيانا، فيتقلص حضوره تقلصا يجعل الشخصية المروية تتحدث عما تقوم به فى حاضرها دون مراعاة لمنطق الزمن السالف:

رأيت أننى أسير إلى كوم الدكة. وفي الطريق ذهبت إلى الجنينة الواسمة التي تقع على المحمودية والتي كنت أشترى منها، الآن وأنا صغير، الخس والجرجير والبصل الأخضر (٥٠٠٠.

فالرؤية في هذا المقطع هي رؤية الطفل للزمن، واللغة مشتملة على بعض التراكيب الشائعة في الكلام الشفوى: وعلى المحمودية، ثمة، إذن، نوع من التقارب بين الراوى والمروى يترتب عليه ما يسميه بعض النقاد بالتماثل أو التوحيد (consonnance) في الرواية الذاتية.

ولكن هذا التقارب كثيرا ما يتحول تباعدا بين الشخصيتين: شخصية الراوى، والشخصية المروية. وذلك عندما ينظر الراوى الكهل إلى ماضيه نظرة فيها الكثير من الصنعة والتأمل والتأويل. وترتقى اللغة إلى درجة كبيرة من الإتقان ، فتصبح رؤية الراوى وهو يروى متحكمة فيما ينقل من أفعال ومشاهد:

زرقة الحلم الداكنة هي لون العالم.

كل الآفاق التي طاف بها الحلم ولم تكن قط مواقع للأقدام. الشطوط الفسيحة الرمال على مياه ساجية عذبة، لا نهلت منها ولا رددت نفسى عنها، والبحار التي لم تطف عليها أشرعتي حتى لو هبت بها رياح أشواقي (١٠٠).

إذا قارنا هذا الشاهد، بسابقيه، تبين لنا الفرق بين شكلي اللغة في النوعين، فتلك لغة مشبعة بسمات الكلام اليومي، وهذه مشبعة بالشعر والتأمل. ولعل الراوى يبتعد عما يحكيه وتسمى هذه الظاهرة بالافتراق (la dissonance)(٢١) التي يكون فيها الراوى مبتعدا عن الشخصية التي يحكى عنها في الرواية الذاتية، وقد اختلفت رؤية هذا عن ذاك.

لكن هذا التباين من جهة الائتلاف والاختلاف بين الشخصيتين لايعدو أن يكون نسبيا؛ إذ إن الطريف كل الطرافة في (إسكندريتي) أن الراوى الكهل، غالبا، ما يرى الأشياء _ كهلا _ بعين الصبى والشاب، وإن سمت لغته إلى أعلى مراتب الشعر. فالكهل لا يتعامل مع الأشياء بعقل المتبصر الثابت في نتائجه التي يستصفيها عند تأمله الأشياء، بل يتعامل معها تعاملا طفوليا فيه الكثير من الأحلام والتخايل والفانتزمات التي تكون عادة من خصائص الطفل، ثم إن إنماط الكتابة المفتتة التي محدثنا عنها سابقا وجه من وجوه اللعب الطفولي:

ولکننی کتمت روعی باحتمال طفولی مازال معی(۱۲).

وكنت أعرف أننى لم أركب هذا البحر، ولم أمخر عباب هذه الحرية، وأن القلب الطفلي مازال يطفو فوق أحلامه القديمة، وإن كان الآن قد تصدع بشقوق رقيقة وقاتلة (٦٣).

هذا الصبى الطفل فى الثانية عشرة من عمره، من الجسم، ضيل الحجم - هل أذكر - مع هذا الصبى - حس الغرق وشهقة الغصص والاستماتة مع ذلك فى الدفاع عن الذات؟ أو عن الفن (١٤).

هذه الشواهد الشلاثة تنطبق صراحة، بالتلازم بين الكهل والصبى، ولم تستطع المسافة الزمنية الفاصلة بين الاثنين فصل هذا عن ذاك، فالبحث عن الحرية قائم عند هذا وعند ذاك، والدفاع عن الذات والفن ثابت لا يتغير، أفلا يمكن القول إن الراوى الكهل يسعى من وراء كل هذا إلى تغيير هذا العالم على شاكلة ما يطمح إليه الطفل في براءته وتلقائيته وأحلامه التي لا حدود لها، وفي استكشافه الأشباء يقلب وجوهها تقليبا، و في حبه الإنسان حبا صوفيا؟

فما يمكن أن نستخلصه من كل ما تقدم أن: _

أ_ (إسكندريتي) نموذج حي من نماذج التجريب الروائي العربي المعاصر، مشبع بالمغامرات في الكتابة التي شملت العديد من مقومات القصص.

ب _ وأن الكاتب كان ساعيا فيما كتب إلى تنشيط فعل القراءة لدى القارئ وقد ملا عمله بالثغرات إذ من جهة الحكاية، وإن من جهة الرواية (السرد).

هواهش:

 (١) نجد أمثلة عديدة لهذا الانجاه الروائي في الكتابات العربية المعاصرة من ذلك نذكر:

إدوار الخراط، ترابها زعفران، يا بنات إسكندرية، حجارة بوبيللو إسكندريتي.

إلياس الخورى، أبواب المدينة، مملكة الغرباء، رحلة غاندى الصغير. فرج الحوار، الموت والبحر والجرذ.

حيدر حيدر، الزمن الموحش.

Agnès Whitfield, Le je (u) illocutoire

جـ وأن الكاتب كان يسعى إلى كسر طابو التجنيس فـ (إسكندريتي) كـما ذكرنا تشتمل على الكثير من مقومات السيرة الذاتية ، ولكنها تسعى إلى اكشاف أساليب تبتعد بها عنها. ثم إن النص الخراطي نص اجتمعت فيه أجناس من الأدب عديدة ،كما اجتمعت فيه أنراع من الفن شنى كالرسم والسينما.

د ـ النص الخراطى نص نازع إلى الاستعاضة عن الزمن بالمكان، وعن التركيب السياقى للأحداث، بتجميع جزئيات المكان والشخصيات يصفها الراوى ـ الكاتب ويتأملها فيخلقها خلقا جديدا ، فإذا حركة العين والذهن والنفس بديلة عن الأفعال العادية التي تقدم عليها الرواية عادة.

إن (إسكندريتي) بعث عسيق عن جديد الرُّدْكال و قابرتخررت من سلطة المعهود، و ما هذا البحث إلا وجها من البحث عن حرية الإنسان يكبله قانون الإجماع ، وليس أبلغ مما قاله الخراط من ذلك يصف العمل الإبداعي:

أما أنا فأزعم وآمل أن في كتابتي كلها روحا مخامرا هو وحده الذي يمنحها حباة _ إن كان ثمت _ هو روح الحرية، والجدل، والتحرر من غضبة السلف، أو من قبضة الإطلاقية العقلية أو العقيدية، على السواء (٢٠٠٠).

Forme et contesiotions dans le nouveau roman Québécois, Québec Ed. Les leenes de l'Universite Lauals, Québéc 1987.

p.22. وقد ذهبت كايت همبورجر مذهباً أكثر تطرفاً في هذا الانجاه: حيث اعتبرت أن والأناه في القصة المصوغة على هذا الشكل، هي وأناه تاريخية

خيل على الكاتب نفسه. انظر في كتابها الموسوم: Käklé. Hamburger. Loqiques des genres littéraires, Traduit de L'allemand par Pierre Cadiot, Préface de Gérard Genette. Paris: Ed. Seuil, 1986, Pour la traduction française p. 275.

(٢)

(١٦) نقسه، ص ٢٦.

Mikel Dufrenne, Phenomenologie de l'experience est- (۱۷) tique I: Il La perception esthétique Paris: Ed. Presses universitaires de France 1953. p. 425.

Ibid: P. 428.

Ibid: P. 428 - 429.

(۲۰) إسكندريتي، ص ١٦٠.

(۲۱) يثير إدوار الخراط مسألة الجسد وعلاقتها بالروح في مقال له في فعول تحت عنوان وأنا والطابو: مقاطع من سيرة ذاتية للكتابة، عن السلطة والحرية، فيقول: ومتى نتعلم - كسا عرفوا - كيف نواجه أفراحنا الجسدية (التي هي في صحيسها روحية أيضاً) دون خوف ودون زمت ضاغط ومفقر وداع إلى الجدب الروحي أساساً وإلى القحط في ساحات الحب الحق فعسول، الأدب والحرية، ج ٣، الجلد الحادي عشر، العدد الثالث، خريف ١٩٩٢.

(۲۳) جورج ماى، السيرة الذاتية، تعريب محمد القاضى وعبدالله صولة، Georges May: L'aultobior-41 ص 1997 الحكمة، قرطاج 1997 على graphie, Paris: Pre, ses universitaire de France, 1979.

(۲۳) اعتدال عشمان، وتشكيل فضاء النص في وترابها زعفرانه، مجلة قصول، جماليات الإبداع والتغير الثقافي، الجزء الأول، المجلد السادس، العدد الثالث أبريل. مايو ـ يونيه ١٩٨٦، ص ١٩٢٠.

(۲٤) إسكندريتي، ص ص ١٨ ـ ٦٩.

Mikel Dufrenne. Phénomenologie de l'experience esthe- (Yo) tique II: La perception esthetique p. 445.

Pelit Robert: Dictionnaire de la langue Française (1) re- (۲٦) daction dirigee par A. Rey et J. Rey - Deboue, Montreal Canada: Ed, les dictionnaires Robert, Canada S.CC 1988 p. 335.

Maurice Couturier. La Figure de l'auteur, Paris: Ed: Seuil: (YV) Octobre 1995 p. 95.

(۲۸) لعل الطريف في تقسيم الخراط رواياته إلى فصول هو انحتياره العدد التساعي (۹ فصول في الرواية) شكلاً للتركيب، على شاكلة ما مجده في يا بنات إسكندرية وترابها زعفوان. وأمواج الليالي. وحجارة بوبيللو فكأنه الحنين إلى الفترة الجنينة الأولى تمتد على مدى تسعة أشهر.

(۲۹) یمکن آن نسوق آمثلة عدیدة لذلك؛ انظر: ترابها زعفران، ص 60 إسکندریتی، ص ۳۶. ترابها زعفران، ص ۴۱ إسکندریتی، ص ۴۶. ترابها زعفران، ص ۷ إسکندریتی، ص ۴۶.

- ترابها زعفران، ص ۱۵۳ اسکندریتی، ص ۱۳۳. وانظر: ما بنات اِسکندریة، ص ۱۹۶، اِسکندریتی ص ۱۸۰. یا بنات اِسکندریة، ص ۱۱۸، اِسکندریتی ص ۱۸۹. یا بنات اِسکندریة، ص ۱۱۳، اِسکندریتی ص ۲۰۲. یا بنات اِسکندریة، ص ۱۱۲، اِسکندریتی ص ۲۰۲.

(٣٠) إسكندريتي: ص ٢٥.

(٣) من أمثلة ذلك نذكر:

_ مخلوقات الأشواق الطائرة.

_ محطة السكة الحديد، دار الآداب ،بيروث، ط١٩٠، ١٩٩٠

_ ترایها زعفران، نصوص إسكندرانية، دار المستقبل العربي، القاهرة، ط۲ دار الآداب، بيروت ١٩٨٦..

_ يا بنات إسكندرية، رواية، دار الآداب، بيروت ١٩٩٠ .

ــ حجارة بويىلملو، دار الآداب، بيرزت، ١٩٩٠ .

_ إسكندريتي، مدينتي القدسية اخوشية (كولاج رواثي) دار ومطابع المستقبل بالفجالة والإسكندرية، ط١، ١٩٩٤ .

(٤) يعرف فيليب لوجان هذا النوع من القصص بقوله: وإنه قصة استذكارية (استرجاعية) تصاغ بأسلوب نثرى وينشؤها شخس حقيقي عن وجود: الخاص؛ وقد يمم شطر حياته الفردية يروى حكايتها، انظ:

Philippe Lejeune, Le pacte autobiographlique, Paris Ed. Seuil, p 975 p. 14.

 (٥) من مظاهر هروب الخراط من طابو التجنيس، التسميات المحتلفة التي بطلقها على كتاباته الروائية، ويمكن أن نذكر أمثلة لذك:

_ يا بنات اسكندرية، رواية.

_ ترابها زعفران، نصوص إسكندرانية.

_ إسكندريتي، كولاج رواني.

Jean Starobinski, L'œil vivant II, La relation critique Paris: (7) Ed: Gallimard, 1970, p. 83.

(۷) إسكندريتي، ص ٩٥.

(٨) إسكندريتي، ص ص ٢٣ و٢٤.

(٩) نفسه، ص ٢١.

المعتد المعتد المعتد السير ذاتى -phique بكونه إليانا للتماهى بين الكاتب والراوى والشخصية في النس، مم 10 ورضن وإن اقتنعنا بوجهة نظر هذا الباحث الجليل في تحديده مفهوم المقد السير ذاتى، فإننا لسنا مقتنمين كل الاقتناع بالحدود التي أقامها بين السيرة الذاتية الحقيقية والسيرة الذاتية الروائية. إذ ما من سرد للماضي إلا وهو خاضع لمقام الحاضر، وهو لذلك قابل للتحريف ولزيادة والنقصان، ولذلك فكل سيرة ذاتية فيها بعد روائي متخيل.

(۱۱) إسكندريتي، ص ٣٦.

ر (۱۳) يرى متاروسكى أن الزمن هو المكون الأساسى سواء بالنسبة إلى لسيرة الدارية ومن ثم لا مكان للوصف فى مثل هذا النوع أو إلى السيسرة الذاتية ، ومن ثم لا مكان للوصف فى مثل هذا النوع الحمد Starobinski. L'æil vivant La relation الأدبى. ارجع إلى: critique p. 83.

Gerard Genette: Figures III. Paris: Ed. Seuil 1972 p. 147. (17)

(١٤) إسكندريتي، ص ص ٢٥ _ ٢٦ _ ٢٧.

(۱۵) نفسه، ص ص ۲۵ ـ ۲۲.

- (٤٨١) المصدر السابق، ص ٥٨.
 - (٤٩)نفسه، ص ١٤١.
 - (۵۰) نفسه؛ ص ۳۶،
 - (۱۱) نفسه، ص ۲۱۷.
 - (۲۲) نفسه، ص ۷۹.

نلاحظ أن الضمير امتكلم المفرد كثيراً ما ينحول إلى ضمير متكلم فى مسيغة الجمع عندما يتعلق الأمر بالحديث عن حركة الذات المفرد مع الأراة، وكثيراً ما يتناسى المتكلم فى هذا السباق ضم ير الجماعة ليتحدث عن نفسه، ومثال ذلك قوله: ووسمعنا فى الوزت نفسه قرفعات الرصاص فى الهواء كأنها غير جدية لا يحمل حطراً، آتية من نوافذ الناية الزجاحية الشاهقة، ورأيت الناس يسقطون بصمته ص 3.

رسما يلفت السطر في تشكل الذات المتكلمة بأشكال مختلفة هو كيفيات الانتقال من شكل إلى آخر دون سابق إعلام ودون مبرر ضاهر؛ إذ كثيراً ما يغيب صوت الراوى ثم يرجع فجأة.

(٥٤) الفكرة منسوبة إلى كل من جانبه وبروير وفرويد، وقد وردت في معجم مصطلحات التحليل التفسى. تأنيف: جان لابلاش و ج ب بونتاليس، ترجمة: مصطفى حجازى، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، طفالا: ١٩٨٧، ص ١٩٨٤.

Jean Lombard, Variantes romanesques de quelques epi- (50) audes Historiques in: Recit et Histoire ouvrare public avec le concours du centre National des lettres, PCF 1984 , p 06

Jean Starobinski: La relation critique p. رود ذلك في كتاب (63)

- (۵۷) إسكندريتي، ص ۵۸.
- (٥٨) إسكندريتي، ص ٤١.
- Donit, Coint, La transparence interieure, ارجع إلى كتاب (٥٩) Modes de representation de la vie psychique dans le roman, Traduit de l'anglais par Alain Bony, Paris: Ed Seuil 1981 p. 49, 50, 67, 68.
 - (٦٠) إسكندريتي، ص ٦٠.
 - Dorrit Cohn: La transparence interieure, p. 43. (71)
 - (۲۲) إسكندريتي، ۱۳۷.
 - (٦٣) نف، ص ٥٥، ٥٦.
 - (٦٤) نقسه، ص ۸۰.
- (٦٥) إدوار الخراط، أنا والطابو، مجلة فصول، المجلد الحادى عشر ، عدد، خريف ١٩٩٢، ص ٥٠.

- (٣١) نعل ما قاله شاكر عبدالحميد في خده للزمن في ألؤهن الآخو لإدوار الخراط ينطبق تقريبًا على الزمن في إسكندريتي فهو الذي وسم هذا الاختلاط بين الأزمنة باللازمن، انظر:
 - شاكر عبدالحميد، الزمن الآخر، الحلم وانصهار الأساطير.

سام و حباسته الرس المسام المسام و المجلة المخامس المعدد مجلة فصول: الأدب والإيديولوجيا (الجزء الثاني) المجلد الخامس المعدد الموادم المسامر، مستمار، ١٢٨٥، ص ٢٤٤.

- (۳۲) إسكندريتي، ص ۱۱۳.
- (۳۳) نفسه، ص ۱۵۵ _ ۱۵۲، ص ۹۱.
 - (۲۶) نفسه، ص ۲۵۱.
 - (۳۵) نفسه، ص ۱۷۸.
- (٣٦) إدوار الخراط، ليلتى الثانية بعد الألب.. لا تنتهى. مجلة فصول، استلهام ألف ليلة وليلة، الجزء الثالث، المجلد ١٣، العدد ٢، صيف ١٩٩٤، ص صر ٣٩٥، ٣٩٦.
 - (۳۷) إسكدريتي، مر ۱۲٤.
 - (۳۸) تفسه، ص ۱۲۸.
- Maurice Coutuner: La Figure de l'auteur, p. 88. (79)

ليس هذا القول منسوباً لكوتوربي وإنما أخذه عن المعاجم ومن الملونة النقدية الحديثة، وهو يرى في موطن آخر أن للكاتب في الرواية الحديثة حضوراً بارزاً، ص ٩٤.

Oswald Ducrot, "Analyses pragmatiques" in: Communica-(5+) tion no. 32. Les actes de discours p. 33.

François Récanati: Qu'est ce qu'un acte Locutionnaire in (£1) Comunication no. 32, 1980 p. 270.

إن المتكلم عندما يتكلم ينجز كلاما له معنى فى ظاهره، ولك يحمل فعلا للمتكلم مخصوصاً. قد يكون هذا الفعل فعل إلبات شئ يريد أن يدفع المخاطب إلى تصديقه، وقد يكون هذا الفعل حاملاً لاستفهام متجه إلى المخاطب، وقد طلب منه الإجابة عه إلغ، وهذا الفعل يسمى فعلاً لا

- (٤٢) إسكندريتي، ص ١٥٦.
- Philippe Lejeune, Je est un autre, L'autobiographie de la (\$7) litterataure aux medias. Paris: Ed. Senil 1980 p. 14.
 - (٤٤) إسكندريشي، ص ٦٦.
 - (٤٥) نقسه، ص ۱۲۰.
- Henri Bonnet: Roman et Poesie, Essai sur l'Esthetlique (£3) des Genres: La Litterature d'Avant-Garde et Marcel Proust Pans, Ed. A.G. Nizet Paris 1880, P. 74.
 - (٤٧) إسكندريتي، ص ١٠٦.

OCTOR DE LA CONTRACTOR DE

قراءة استطلاعية في أعمال إبراهيم الكوني

اعتدال عثمان *

يمثل المشروع الروائى للكاتب الروائى الليبى إبراهيم الكونى إضافة حقيقية للأدب العربى، فنصوصه المتعددة تتسم بانساع رقعة النسيج القصصى وتجسيدها لحالة من حالات الوجود البشرى فى بكارته الأولى، متمثلا فى قصة أجيال متعاقبة لقبائل الطوارق المنتشرة بالصحراء الكبرى فى المنطقة الواقعة جنوب غرب ليبيا، المتاخمة لجنوب شرقى الجزائر، بالإضافة إلى المناطق الشمالية لمالى والنيجر وتشاد. يتميز السرد بتدفق فياض، يمتزج فيه الواقعى والتاريخى والأسطورى، ويتخذ طابعا ملحميا يصور صراع الإنسان انتصارا لإرادة الحياة فى ظروف بيئية بالغة القسوة والتطرف، وفى أزمنة نائية كأنها بدء الخليقة، على حين يتشكل السرد من طبقات متراكمة ومتداخلة، توجد متزامنة فى النص الواحد ومتكررة على امتداد النصوص. فى هذا العالم الروائى تسقط الحدود بين الحدثين الواقعى والأسطورى، وبين المرئى

وغير المرئى، ويكتسب المحدود والعارض من صراعات البشر ومفردات حياتهم المتقشفة، والمتكرر من دورات الفصول ومواسم الجدب الطويل والمجاعات والأوبشة من جانب، والسيول والعواصف الرملية من جانب ثان، صفات سحرية وخارقة، ينحو السرد من خلالها إلى أسطرة الواقع، بمعنى صنع أسطورة خاصة، تتشكل من خلال إحالة نصوص الكونى إلى بعضها وتكرار الأحداث بصياغات متغايرة على نحو يجعل الكتابة حالة أسطورية، تعاش مرات ومرات، ولا تكف عن التوالد في كل نص جديد، فيما ترتكز الكتابة في الوقت نفسه على الموروث الشعبى العربى والأفريقى، الذى يقوم الكاتب بتفكيكه وإعادة تركيبه عن طريق مواجهة الشفاهى بالمكتوب والمكتوب بالشفاهى، بصورة مدهشة، وبغير حدود مرسومة.

لقد ساعد المكان الصحراوى المعزول على الاحتفاظ بأنماط حياة بشرية وحيوانية ونباتية، تقترب من الحالة

الطبيعية للمجتمعات الرعوية البسيطة، على حين تعيزت قبائل الطوارق بهوية ثقافية ولغة وعادات وتقاليد وطقوس خاصة، تكشف عن خصائص غنية ومركبة، تختزن مراحل حطارية متعاقبة، بدوا بالعصر الحجرى المبكر، ومرورا بفترات خصوبة شديدة استمرت حول البحيرة الكبرى بالصحراء إلى أربعة آلاف عام قبل الميلاد حين ساد التصحر. ولقد بقت أطلال هذه المرحلة الحضارية قائمة إلى أن جرفتها السيول الشهيرة عام ١٩١٣ (**).

يتخذ الكوني هذا الواقع التاريخي والاجتماعي والثقافي مادة تخييلية، ينني بواسطتها عالمه الروائي عن طريق العودة المتكررة إلى وحدات سردية كبسرى، يمثل بؤرتها المكان الصحراوي _ المعزول جغرافيا _ حيث تنطلق الأحداث والشخبوص كي تعبود إليه في زمن دائري، يتكون من مستويات زمنية عدة، يتقاطع عبرها نظام الحياة البدوى القائم على الترحال الدائم، ووقائع الصراع القبلي، وأحداث الغزو الخارجي، الإيطالي والفرنسي، ودخول المغامرين إلى عالم الصحراء، ودور الطرق الصوفية، خصوصا الطريقتين القادرية والتيجانية، فضلا عن تقاطع النظام المعرفي والقيمي، المستمد من ذلك النسق المعيش نفسه. تكشف دواثر السرد أيضا عن جانب آخر يتمثل في طبيعة المزاج البدوي، اللائذ بالنهايات القصوي، المتراوحة بين العشق الإلهي والعشق الدنيوي، بين طلب الحقيقة أو دواو، الواحة الضائعة التي لم يدخلها أحد ولم ييأس من بلوغها أحد من جانب، وغواية الثروة والسلطة وشهوات الجسد من جانب ثان، فضلا عن دراما الحياة والعشق والموت وبعث الإنسان عن المعرفة ومعنى الوجود.

يتواتر العنصر السحرى والخارق على امتداد الأعمال الروائية وبحتل مساحة كبيرة من فضاء النصوص، على نحو يؤدى إلى تدفق سردى، يعوض عزلة الواقع ويضفى على مفرداته المحدودة صفات متغايرة الخواص، فيما يعمد الكاتب إلى تقديم السرد عبر صوت الراوى العليم بهذه المرجعية الخاصة، فيقدم الأحداث بمصداقها البرئ من منظور يتماهى مع منظور الشخوص القصصية، المنتعية إلى المكان بمحدداته الجغرافية التي تفرض نسقا للحياة، يتسم بأفق معرفى يتجاور فيه الديني والسحرى. هذا الراوى الواحد يتعدد وينقسم من

أجن أن يبتعث روح الصحراء وذاكرنها المنسية فيتحذ بجبالها وصخورها ووهادها وذرات رمالها، ويستنطق الساكنين فيها، لا قرق بين إنس وجن وحيوان وطير وبات. وتكتسب هذه العناصر على امتداد النصوص طاقات سحرية، فالجبل يتكلم في رواية (المجوس) (١، ١٥)، (*** وللحجر والماء والسماء لغات في رواية (السحرة) (١، ٤٩٦ ـ ٢٦٠). أما الربح فهي مطية الجان، ولها خصيصة تنقل الأسرار، فمن ضاق صدره بسر في الصحراء وأسر به إلى الربح، لا يلبث أن يجده ذائعا بين الملأ، فيستحق القنساص بقطع اللسان على نحو ما نجــد في رواية (حــريف الدرويش) (٣٢ ـ ٤٠ و ١٢٣ ـ ١٣٢) على سبيل المثال. والمهرى الأبلق يصبح قرينا للراعي أوخيد في رواية (التبر) فينوحد مصيرهما حياة وموتا. وطائر الصحراء المسمى الطوارق امولا مولاه تعاد تسميته مران، فبكون أحيانا طائر الفردوس الذي علم أوداد الغناء في رواية (المحسوس) ويصبح أحسانا أخسرى طائرا أسطوريا في رواية (السحرة) يتحد به بورو ـ الذي هو كل الكاثنات ـ بعد موته فيصير هو نفسه الطائر المنارق الذي ينشد أنشودة أبدية. وكذلك فإن النبتة الصحراوية النادرة المسماة والترفاسة تصبح كترا وهي في الرقت نفسه عنبة الجن ذات الخصائص الخارقة. ويتوالى على امتداد النصوص انتقال الكائنات من بدن إلى بدن آخر، واتخادها وتكاثرها وإعادة تسميتها وتسمبة الأشياء في سياق روائي واحد ومتعدد في آن.

وفى هذا العالم السحرى يصبح أبناء الصحراء هم مأحفاد الجن (السحرة ١، ٩)، الذين يقرأون النبوءات فى عظام الذبائح والقرابين ويتخذون أقرانا من الجان، فيتبادل المرئى وغير المرئى الخواص، أو تتخذ النساء أزواجا من أهل الخفاء ينجبن منهم الخسس، وهم – على نحو ما ورد فى فقه اللغة للثعالبي – خليط بين الإنس والجان. وكذلك، فإن الصحراء لا تكف عن التحول فتنقلب الحسناء إلى حية أو غولة، أو ينقلب الجدى إلى أفعوان. ويرجع إلى هذا الطابع نفسه قول الراوى فى رواية (بر الخيتعور): دنحن فى الصحراء أمة واحدة، لا فرق بين ملة وملة، بين مخلوق ومخلوق، بين إنسان وجان، بين طير ودابة (٣٢)، على نحو ما يصبح أيضا مواطن الطوارق بالصحراء هو «الوطن الوحيد الذى يتبدى فيه الأسلاف ليشاركونا الحياة (السحرة ٢، ٣٢).

وإذا كانت هذه العناصر السردية تخيل بقوة إلى النراث الشعبى في (ألف لبلة وليلة) مثلا، وأيضا إلى بعض الأساطير العربية والأفريقية بما يحتاج إلى دراسة خاصة، فإن ما بميز نصوص الكوني هو ابتكار أسطورة موازية ومرتبطة بهذا التراث نفسه، لكنها تعيد تكوينه وابتكاره في السياق الروائي بما يتضافر ونهج في الكتابة لدى عند من روائيينا العرب، تشغلهم إعادة اكتشاف طرق مغايرة للقص تتبلور من خلالها خصوصية الرواية العربية المعاصرة.

تتم العبودة المتكررة إلى الحدث الواحد في أعمال الكوني من خلال مواقع زمنية متباينة، على حين يتجزأ الحدث نفسه فيدخل ضمن عناصر أخرى في دائرة من دوائر المسرد التي تنفستع على غيسرها. وينتج عن هذا المنحي في الكتابة تركيب تمتزج فيه وجهات نظر مختلفة، تمثل المنظور الزماني للجماعة في وعيها المكثف باللحظات الفارقة في تاريخ القبيلة من ناحية، فيما نتلقى الحدث نفسه من منظور شخصية أو أكثر من الشخصيات المشاركة في الفعل القصصي بصباغة مغايرة من خلال موقع زمني آخر. أما الراوي المتحد بشخوصه والمتزامن معهم، فيقوم بدور مزدوج فهو ينظر إلى العالم الذي يقدمه من داخله فيما يفوم في الوقت نفسه بإدارة السرد من خارجه عن طريق قفزات زمنية تعترض الجرى البطيء المتكرر لتعاقب السنوات والفصول، كى يكشف في بداية دائرة مسردية وبداية دورة من دورات الحياة عن نهايتها. فالراوى الذي يقدم الأحداث بمصداقها البرئ من منظور الجماعة والشخوص القصصية هو نفسه الكاتب الضمني الذي يواجمه كل شئ في عالمه الرواثي بضده ونقيضه، فما بدا ديمومة تتواصل بمعزل عن العالم الخارجي بغير انقطاع، ينكسر باقتحام متواصل لهذا العالم نفسه وتغير نسق الحياة البدوية الرعوية. وما بدا على المستوى الظاهرى للقص استعادة لعالم الطوارق، يكشف على مستوى ثان استحالة المحاولة، بما يتجلى في تفكيك أسس هذا العالم المغلق المعزول وخلخلة نظامه الحياتي والمعرفي من داخله. إن زمن الكتابة يبدأ من اكتمال دائرة زمن الجماعة ودخولها نمي الغياب. لذلك، فإن الراوى/ الكاتب الضمنى الذي يستعير صوت الجماعة يقول: انحن مسافرون أضعنا الطريق إلى

الواحة التي نسعي إليها.. ضعنا في الماضي وأضعنا المستقبل؟ (المجوس ٢، ٥٠) وذلك لأنه قد (كتب على القبيلة الزوال) (واو الصغرى، ١٤١). لكن هذا الزمن المنقضي نفسه يشكل ذاكرة النصوص فيبدأ زمن الكتابة من النهاية، ليصبح هو الزمن والذي يجمع كل الأزمنة (تماما مثل) المكان الجامع لكل الأمكنة (بر الخيتعور، ٤٢) والشخصية القصصية الجسدة للكائنات كلها. لكن ذلك الزمن هو أيضا اللازمان، لأنه يعتمد الذاكرة، فيستدعى الراوى إلى النصوص أزمنة ترجع إلى بدء الخليقة فضلا عن أزمنة تاريخية وسحرية متداخلة.

من بين الأزمنة البدئية نجد مثلا إحالة متكررة إلى زمن كانت فيه الحمادة _ المركز الرئيسي لقبائل الطوارق - هي والأرض البكر الأولى التي فازت ببركته تعالى، ففضأها واختلى فيها ليعجن من طينها قوام السلف الأول، (المجوس ٢، ٦٢). ذلك الزمن الأول يكتسب عسر الخيلة صفات سحرية حين (كانت الحجارة مازالت طينا طريا، وكان الناس يعيشون مع الجن، ويتكلمون مع الودان، (السحرة ٢، ٣٢). (الودان تيس جبلي انقرض منذ القرن السابع عشر وبقي بالصحراء، ويعتقد الطوارق اعتقادا طوطميا أنه حيوان مقدس مسكون بروح الجد الأكبر للقبيلة). تتكور الإحالة إلى هذا الزمن نفسه في موضع آخر من الرواية نفسها ولكن بصياغة مختلفة، فهو «الزمن الذي كانت فيه الحجارة مانزال رطبة، والطبر يتخاطب بمنطق الإنس، وأهل الصحراء يتخذون حسان الجن أزواجا لهم، (السحرة ١، ٢٨٤)، كما كانوا يسكنون «الواحة التي لا يحمل سكانها أسماء، (بر الخيتعور، ٤٢). ويعود الراوى - في أكثر من موضع - إلى تاريخ ما قبل التاريخ، قبل اكتشاف المعادن وظهور الأشكال الأولى للمقايضة، فضلا عن المرحلة الحضارية التي قامت حول ضفاف البحيرة العظمي التي طمرتها العواصف الرملية والسيول، على نحو ما نجد مثلا في الجزء الثاني من رواية السعرة (٣٠٠ _ ٣٠١).

تتناثر في النصوص إشارات إلى وقائع تاريخية محددة في عصور متباينة، عاشتها أجيال متعاقبة، يقدمها الراوى كلها بالقدر نفسه من الأهمية التي يضيفها على الزمن

السحرى. فهناك، على سبيل المثال، إشارات إلى فتح المرابطين ـ الذين يرجع المؤرخون أصولهم إلى قبائل الطوارق ـ لمدينة تعبكتو بمالى ونشر الدعوة الإسلامية في القارة الأفريقية، والعودة المتكررة، خلال مراحل الجدب والمجاعات لتغير القبائل الأفريقية على الصحراء الكبري، فيما تستقطب النصوص أحداث الصراع القبلي ممتزجة بمؤثرات التراث الشعبي الأفريقي. هناك أبضا إشارة إلى «الغزاة الطليان [الذين] كمسروا المقاومة بالسواحل وتدفقوا إلى الصحراء الكبرى من الشمال، (التبر، ٧٣). والراوى في الرواية نفسها من سلالة زعيم القبيلة «الذي حارب الفرنسيين» (١١٩). وهذه الأزمنة التاريخية المتباينة تعود لتتداخل من الزمن السحري، فيلجأ زعيم القبيلة إلى أهل الخفاء ليعاونوه في صد هجوم الغزاة فيستجيبوا ويتحولوا إلى «جند جبابرة» (السحرة ٢، ٣١٥)، كما أن الزعيم يقتسم الأسلاب مع قبائل الجن بعد الفوز على الأعداء في رواية أحرى هي (المجوس) (۲، ۲۲۵).

يتمثل دور المغامرين في رواية (نزيف الحجر) في شخصية جون باركر، المستشرق الشغوف بتاريخ الطرق الصوفية في الصحراء، الذي هبط عليها عام ١٩٥٧، حاملا غرائز الصياد للإنسان والحيوان في آن. فهو لا يكف عن تتبع الفتى الراعى وأسوف الذي يعيش حالة الفطرة والبراءة الأولى في ديمومة زمن يبدو بغير انقضاء، فيقيم في الخلاء حارساً للرسوم والنقوش التي خلفها الأسلاف على جدران الكهوف الصخرية، لا يأكل لحم الحيوان ولا يعرف معنى النقود أو معاشرة النساء. غير أن الرجل الغريب لا يكف عن النول البرى المهدد بالانقراض، على حين يستعيد النص مقتل هابيل على يدى قابيل، محيلا إلى أسطورة الرضيع الذيل وضع دم الغزال عند مولده فشب متعطشا إلى الدماء.

ويستعاد حدث قتل الأخ لأخيه بسبب الغيرة في سياق روائي آخر من خلال شخصيات روائية مغايرة في رواية (السحرة)، على نحو ما سأوضح في موضع تال.

وإذا كمان الراوى يقوم في نصوص الكوني بوظيفة مزدوجة؛ فيتماهى من ناحية مع صوت الجماعة ويشكل من

ناحية ثانية دوائر السرد المرتبطة بالشخوص القصصية ويقودها على نحو يكشف في بداية دورة الحياة عن نهايتها، فإن دائرق السيرد الخاصة بشيخ الطريقة القادرية في رواية (المجوس) على سبيل المثال تبدأ في الجزء الأول من الرواية بمقتل الشيخ الذي خان العهد ووقع في غواية السلطة واكتناز المال، ذلك لأن والذهب والله لا يجتمعان في قلب العبدة (٥٥)، وتفضى هذه الدائرة في هذا الجزء نفسه إلى حكاية الحسناء وأوداد من ناحية وحكاية أوخا والبئر من ناحية أخرى؛ إذ يقود شباب القبيلة لحماية فوهة البشر بأجسادهم ضد مكائد الرمال، ثم ينفتح السرد من جديد على الدائرة الأولى ولكن خلال مرحنة سابقة على مقتل الشيخ لتصور صعوده إلى الزعامة واجتذاب الأتباع وصراعه ضد القبائل الأفريقية الغازية. وفي الجزء الثاني من الروابة نتلقى الحدث نفسه بتفاصيل جديدة من منظور الزعيم الذي يستعيد المراحل السابقة كلها، بعد أن كان قد تنازل عن السلطة واختار الاعتزال في الصحراء.

وعلى نحو ما يتشكل فضاء النصوص عن طريق المزج بين التاريخي والواقعي والأسطوري، فإن الحدث الذي يتكرر بصياغات مغايرة من خلال وجهات نظر زمنية متباينة قد يتكرر أيضًا من خلال شخصية قصصية بعينها، تحمل أكثر من اسم. إن دوائر المسرد تتشكل في رواية (السحرة) على سبيل المثال لتقدم رحلة فعلية ومجازية تقوم بهما شخصيتان رئيسيتان هما جبارين وبورو. تتخذ الرحلة مسارا دائريا يبدأ من وطن الطوارق ويعتبد عبر الصحراء ليحود إلى نقطة الانطلاق. ومن خلال الرحلة تتجلى أسئلة الوجود البشري وتناقضات الإنسان الجامعة بين الضعة والبهاء والقبح والبراءة والإيثار والأثرة والغيرة القاتلة في آن، وعلى نحو ما يتجسد في العلاقة المركبة بين جبارين وقرينه بورو، فيما يتضح أيضا أنهما شقيقان. أما الهاجس الذي يسكنهما فهو البحث عن الهوية الثقافية المهمشة واستعادة ذاكرة التاريخ المجهول من النسيان والمحو، تلك الذاكرة الموغلة في القدم والمرتبطة في الوقت نفسه بالمأثور الشعبي وبتراث الأسلاف، المتناثر عبر الصحراء، والمتمثل في (كتاب آنهي الضائع). إننا نجد في الجزء الأول من رواية (السحرة) دائرة من دوائر السرد تقدم

أمثولة لقصة قابيل وهابيل من خلال شقيقين يقتل أحدهما الآخر بسبب الغيرة ويدفنه، فيفقد اسمه الأول وظله. لكن الآخر المقتول ينهض من قبره ويعود إلى الحياة، فيما يجهل بدوره اسمه الأصلى، فيعيد ساحر القبيلة تسميتهما بأسماء جديدة، بحملانها عبر الرحلة، بما له من دلالة على أن فقدان الاسم في الحالتين يشير إلى ضياع الهوية بالمعنى الثقافي والبحث عنها في آن. وإذ يعاد قص الحدث نفسه في مواضع أخرى من هذا الجزء، فإنه يتداخل ودوائر السرد الخاصة بطقوس القران الأول لجبارين بالحسناء ورحيله لمواصلة الرحلة ثم عودته حيث تقام طقوس القران الثاني اللحسناء نفسها. ولا يستعيد الشقيقان أسماءهما الأولى إلا في نهاية الرحلة ونهاية الجزء الثاني من الرواية - حيث تكتمل الدائرة بالوصول إلى نقطة البدء، كي يكشفا أن لحظة الوصول هي نفسها لحظة اليقين؛ أن الحال قد فسلا وأن الأمر قد قضى بغير رجعة.

يتونر القص على امتداد النصوص في الدوائر السردية المرتبطة بالشخوص بين نزوعين متعارضين يتناوبان الشخوص وتتقلب من خلالهما المصائر بين تلبية نداء الترحال الدائم ورفض روابط الاستقرار أو الاعتزال والبحث عن الحقيقة المطلقة من جانب، والبحث عن التراث الضائع من جانب ئان، مقابل نداء الحياة المستقرة والعمران. إن الشخوص المسكونة بالصحراء من العنساق وأهل الحكمة والمواجمه الصوفية والدراويش والرعاة والعابرين ءأعل الخفاء يجسدون نمط الحياة البدوية وناموس الصحراء ووصايا الأسلاف التي أخبرت الأجيال أن وقدرها هو الرحيل؛ (السحرة ١٢٦،١) وأن الخطيئة الأساسية تتمثل في مخالفة هذا الناموس، تلك المخالفة التي تحدث طوال الوقت لأنها محكومة بقدر آخر هو بان. لذلك، يدير الراوي/ الكاتب الضمني السردكي يفضي إلى مصير مأساوي ينتهي بدمار هذه النماذج الإنسانية، نفسها، إذ لا يكف نداء الحياة عن اجتذابهم، فيما يجسدون مغامرة الإنسان في الوجود وتراوحه بين مبدأ الرغبة ومبدأ الواقع.

تتلازم حالات العشق القصوى في نصوص الكوني بعنف بدني ومعنوى توقعه الذات العاشقة بنفسها وبالمعشوق

في آن، وذلك لأن المسكون بالصحراء لا يستطيع أن يرهن قلبه في يد معشوق أرضي أخر. فيلجأ إلى مخطيم قيود الارتباط والامتلاك بالتخلي أو بفعل قتل يتحقق نصيا أو يتخذ صورة مجازية، على حين يتكرر في مواضع عدة من النصوص قول الراوي: نحن لا نتخلي إلا عن الأشياء التي نحبها أكثر مما ينبغي. أو أنت لا تقتل إلا من أحببت أكثر مما ينبغي، لهذا السبب تختفي الشخصيات الرئيسية إما بالاختباء في مغاور الجبال أو بمواصلة الترحال الدائم، على نحو ما نجد على سبيل المثال في روايات (المجوس) و(فتنة الزؤان) و(بر الخيتعور). لكن الولاء لشرع الصحراء ووصايا الأسلاف والصراع البطولي ضد لعنة الدمار الذي يلاحق نظم الحياة ومنظومات المعرفة ذات الأفق المغلق، حين تخفق في الاتصال بالعالم الخارجي والتواصل أخذاً وعطاء، ما يلبث أن يقود إلى اكتمال دائرة العزلة بتحقق النبوءة التي قضت بزوال القبيلة نفسها، بسبب الضعف الاجتماعي الذي يصيب السلالة. إن أوخيد الذي يستبدل زوجه المعشوقة في رواية (التبر) بالمهري الأبلق فيعيش متحدا به في الخلاء يلقى مصيرا فاجعا بتقطيع أوصاله على أبدي أعدائه. وجبارين في رواية (السحرة) يقتل الحسناء المعشوقة ليلة القران الأول ليرمخل بحثا عن تراث الأسلاف، ثم يعود ليقتل المعشوقة نفسها من حديد نيلة القران الثاني. والعاشق في رواية (الدمية) يقتل معشوقة الألف مرة ويلقى القصاص راضيا لأنه لا يمكن الاتحاد الكامل بين كاثنين إلا في الموت. والدرويش في رواية (انجــوس) يقــوم بإخصاء ذاتى ليقمع داخله عشقه المستحيل للحسناء. والدرويش في رواية أخرى هي (خريف الدرويش) ينتحر بذبح نفسه، فيما يفضى سفاح المحارم في رواية (عشب الليل) إلى قصاص الموت الذي توقعه الابنة بأبيها وينفسها في آن.

وعلى نحو ما يتعدد المكان الواحد ويتكرر الحدث بسياغات مختلفة، من مواقع زمنية متباينة، وتكتسب الشخوص صفات متغايرة الخواص، فإن المخيلة الروائية الخصبة تلجأ أيضا إلى اللعب الحر للدوال. ومن أبرز الأمثلة التي يتوافر ظهورها على امتداد النصوص دال دواو، ف دواو، على الخريطة موقع محدد، يقع في قلب بحر الرمال الكبير، وتشير إليها النصوص باستفاضة بوصفها الواحة التي قامت بها

حضارة (واو) الكبرى قبل مرحلة التصحر حين طمرها (ربح المجنوب مستعينا بالرمل اللعوب) (السحرة ١، ١٣٦١)، وهي أيضا الفردوس المفقود الذي طرد منه الجد الأول، لذلك يستخدم الطارقي اللثام كي (يستر فمه الذي كان سببا في طرده من (واو) بعد أن أكل اللقمة الحرام؛ (المجوس؟) (١٦). نجد أيضا أشارات عدة إلى (واو، واحة الحقيقة المطلقة التي لم يعشر عليها أحد، وبالرغم ذلك لم يتوقف البحث التي لم يتوقف البحث عنها منذ آلاف السنين لأن (الباحث يرى نعيمه في البحث نفسه وليس في غاية البحث (بر الخيتعور، ٥٥)، ولأنه يعذم أن (واو، داخل كل فرد في صدره في قلبه (المجوس ١، والست في العالم الخارجي.

ه واو» بالإضافة إلى ذلك هي الأسطورة الصحراوية التي تشير إلى واحة الا يعثر عليها إلا التائهون الذين فقدوا الأمل في النجاة.. (على حين أنه) لم يدخلها إنس إلا وخرج منها محملا بكنز يغنيه عن الناس والحاجة إلى أن يموت.. (لكن) ما أن يخرج الضيف من أسوارها حتى تختفي، (الجموس ١، ٨٥) . وأهل الصحراء لا يستغربون أن يحكي النذير (الأعمى) أساطير جديدة. عن «واو» لم يسمع بها أحد من قبل؛ (المجوسا، ٣٠٩) وهذه الأساطير تختلف في كل رواية جديدة. يدخل دال ‹واو، في سياقات أخرى تتعلق ببناء واحة جديدة، يطلق عليها الزعيم اسم الواحة الضائعة. وببناء الواحة يتغير نظام الحياة البدوية القائم على الترحال وتتم مخالفة شرع الصحراء الذي يقضى بأن «الموت يأتي مع اكتمال البنيان.. (لهذا السبب) يهدم السلطان بالليل ما يبنيه حكيم البنيان بالنهار، (بر الخيتعور، ٦٩). لكن (واو، الواقع والاستقرار تستمر في الوجود فتصبح محورا لرواية دواو العسغرى، و«الدمية»، وذلك لأن «قدرة الإنسان على البناء تفوق قدرة الإنسان على الهدم، (بر الخيتعور، ٥٣ _ ٥٤).

وإذا كانت اواوا علامة نصية رئيسية في النصوص فإنها ترتبط أيضا بعلامة نصية أخرى، لا تقل الإحالة إليها استفاضة هي اكتاب آنهي الضائعا، ويمثل - كما ذكرت - المأثور الحضاري والشعبي الذي يستدعيه الكتاب بكثافة ويتجلى في النقوش و الرسوم المحفورة على جدران الكهوف الصخرية التي تثبت في النصوص بلغة الطوارق الأصلية

وتسمى انماهق، وأبجليتهم المسماة اليفيناغ، وترجمتها إلى اللغة العربية في آن، وذلك فضلا عن رموز التماثم والحكم والأمشال والأساطير والأشعار والمواويل الصحراوية والطقوس والعادات المرتبطة بالمناسبات المختلفة. إن إيراد هذا المأثور في متن النصوص وتخويل شفرته اللغوية المحهولة إلى اللغة العربية والتفاعل الناشئ بين شفرات لغوية متباينة في السياق الروائي نفسه، يجعل من ذاكرة الغياب حضوراً يدخل في نسيج الأدب العربي الحديث، على حين يجعل اللغة في نصوص الكوني الصحراوية تتوتر على امتداد السرد بين الغياب والحضور، وبين الشفادي والمكتوب، وبين تصوير إيقاع الحياة البطيء المتكرر والتدفق السردي الفياض بطاقات شعرية مدهشة، لا تشحن الدوال المفردة بمدلولات متغايرة الخواص فحسب، بل مجمعل السياق الروائي يمتح من كنوز ثرة تختزنها الذاكرة الثقافية العربية، وتضيف إليها رافدا مجهولا ومهمشا بما يلفت أنظارنا إلى روافد أخرى، ذات جذور حضارية عميقة ومتنوعة، يثرى استلهامها واقع الرواية العربية المعاصرة، كما يجعل كتابات الكوني تسهم بدورها في إعادة اكتشاف منابع للقص وطرق في السرد العربي تتميز سمات خاصة.

إن القص في نصوص الكوني كلها يعتمد رؤية تقوم على قانون النقائض والأضداد، فبناء العالم الروائي يكشف المسكوت عنه في هذا العالم نفسه ويتمثل في عزلة المكان التي تتضافر مع استدارة الزمن كي تلثم الدائرة على حيوات الشخوص القصصية بما يفضي إلى نهاية ذلك العالم نفسه ودخول نظام الحياة المرتبطة به بيشقيه المعيش والمعرفي بالي زوال. لكن النهايات تصبح بدايات لكتابة تتحقق في كل نص جديد. هذه الكتابة تنشئ الأسطورة، فيما يقوم الكاتب الضمني بتفكيكها من داخلها وإعادة تركيبها بصورة متواصلة في النص الواحد وفي مجمل النصوص، وكذلك فإن عناصر السرد تكتسب على امتداد الأعمال الروائية صفات متغايرة الخواص، لا تكف عن التحول والتوالد بغير حدود مرسومة، على حين تظل الدلالة الكلية للنصوص مرجأة ومفتوحة على احتمالات التأويل في آن.

هكذا، عملنا النهايات إلى البدايات من جديد في دورات لا تنتهى، تشكل بنية سردية مراوغة، تتفرع من خلالها الوحدات السردية إلى شعاب ووهاد وذرى، لتتكون منها دوائر السرد والتخبيل التى تنفتح على بعضها، فنفضى الواحدة منها إلى الأخرى، كأنها المتاهة الصحراوية أو المفازة في بحر الرمال العظيم.

غير أن نصوص الكوني تكتشف أيضا عن رؤية مثقف واسع الثقافة، بتمثل التجربة الإنسانية والتراث العالمي تمثلا عميقا، ويتضافر هذا الجانب مع السياق الرواثي عن طريق انتقاء بالغ الدقة والتنوع لمصادر المقتبسات المتصدرة لفصول الأعمال الروائية كلها. إن التنوع الكبير في وجهات النظر التي تحيل إليها المقتبسات تتضمن تداعيات فلسفية من الشيرق والغرب، ومن التراث والأدب العبربي والعالمي على امتداد العصور وتباين الثقافات. إننا نجد تجاورا لمقتبسات من الكتب المقدسة وابن خلدون وأرسطو والنفرى وشوبنهور وفريد الدين العطار والجاحظ وأمبرتو إيكو وفرجيل ويونح وأبى حيان التوحيدي وهيرودوت وابن رشد ودانتي ونيتشه وشتاينك وتوماس مان والحكمة الهندية والصينية... إلخ. إن تجاور هذه المقتبسات يخدم خطة الكاتب، إذ يفتح مشروعه الروائي على المعرفة الإنسانية من ناحية، ويتفاعل من ناحية ثانية مع الرؤية الروائية ويربطها بسياق الرواية العربية المعاصرة. أما ارتكاز الكوني على خصوصيته الثقافية فيؤدي إلى ابتكار طرق في القص، تكشف إمكانات كتابة مغايرة، وتسهم في بلورة خصوصية أكثر اتساعا في السرد العربي الحديث، تلتقي - لا شك _ مع خصوصيات روائية أخرى في عالم متعدد

هوامش

- حول أصول قبائل الطوارق وتاريخهم، انظر:
- محمد سعيد القشاط، التوارق عرب الصحراء الكبرى، مركز دراسات وأبحاث شؤون الصحراء، ليبيا، ط ٢، ١٩٨٩.
- ك. مادهو بانيكار، الوثنية والإسلام تاريخ الإمبراطوريات الزنجية في غربي إفريقية، ترجمه وعلق عليه أحمد فؤاد بلبع، المجلس الأعلى للشافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ط.١ ، ١٩٩٥.

الثقافات. يحيلنا هذا المنحى في الكتابة إلى أعمال أدبية نظيرة في الأدب العالمي منها على سبيل المثال (مائة عام من العزلة) لجارثيا ماركيز و(اسم الوردة) لأمبرتو إيكو، وذلك من حيث مصير الدمار الذي تلقاه الأنظمة الحياتية والمعرفية المخلقة، سواء بالإعصار المدمر للقرية ونهاية السلالة في الرواية الأولى، أو بالتهام الحريق للكاتدرائية والمكتبة وتقوض النسق الكهنوتي المعزول في الرواية الثانية، أو من خلال رؤية مناظرة ومحرفة وثيقة لموهبة عربية ترتبط بصرجعية ثقافية مغايرة ومعرفة وثيقة حميمة بهذه المرجعية ذاتها.

إن أهمية نصوص الكونى لا ترجع إلى هذه الجوانب فحسب، كما لا ترجع إلى حيوية تصويره الطابع الصحراوت وامتلاكه خيالا خلاقا يبنى بواسطته أسطورة معاصرة لها عمقها الوجودى والتاريخى وتقنياتها المتميزة التى تتنفس هواء نقيا، مكتنزا بالشعر، وذلك لأن الكتاب يقدم فى الوقت نفسه رؤية روائية قادرة على الاستبطان والاستشراف، وآليات نصية تبنى وتقوص كى تعيد البناء على أساس جديد، فيما نتخفى الدلالة الكلية فى عتمات المعانى المراوغة الخلابة فى الخالية فى المحدد المانى المراوغة الخلابة فى الخامات متباينة يجعلان القبض على دلالة نهائية لها أمرا يدخل فى دوائر المحال، فإن إحدى هذه الدلالات يتمثل فى يدخل فى دوائر المحال، فإن إحدى هذه الدلالات يتمثل فى يدخل فى دوائر المحال، فإن يعيد، على طريقته وبخصوصيته، النظر فى العالم من خلال رؤية نقدية كاشفة لما يدمر حياة الإنسان ويسحق وجوده.

ويبقى الحلم أن تظل الحياة أكثر إنسانية وعدلاً، ويظل الوجود أكثر بهاء وثراء.

- يختلف المؤرخون حول الأصول العرقية لقبائل الطوارق، فمنهم من يذهب الى أنهم أصل السلالة البربرية، ومنهم من يرجع انتسابهم إلى قبائل حمير الذين هاجروا إلى الصحراء إثر سقوط سد مأرب (التوارق، ص ١٧)، غير أن البعض الآخر يعود بنشأتهم إلى أصول فينيقية (الوثنية، ص ٥٣). يتبع الطوارق - تاريخيا - النظام الأمومى في توريث الزعامة لابن الأخت، وهو النظام الذي يشير إليه الكوني ويثبته في مواضع عدة من نصوصه. وقد أطلق ابن خلدون على الطوارق والملتمون، بسبب ارتداء الرجال للثام، لا يظهر غير

عيرنهم، على حين تكشف النساء وجوههن (التوارق، ص ١٩٠ والوثنية، ص ١٣٦).

لقد كشت الحقربات الأثربة عن نقوش ورسوم ترجع حدوث هجرات متبادلة بهن سكان الصحيراء الكبرى وسكان جنوب وادى النيان ترجع إلى الألب الحادية عشر ق.م. كما حدالت هجرات أخرى موازية إلى وادى النيجر اللوائية، مر ١٣٠ ـ ٥٤). أما لفة الطرارق وأبحديثهم المسماة التيفيناخ، فيعندها الباحثون اللغة الأم التي تفرعت عنها لفات البربر بشمال أفريقيا (الوثية، س ١٦) ويجد بعضهم الآخر موثرات قورة تربطها بمرحلة قديمة من مرحل تطور اللغة الهيروغليقية، فضلا عن مؤثرات أخرى فرعونية تفهر من مرحل تطور اللغة الهيروغليقية، فضلا عن مؤثرات أخرى فرعونية تفهر أن الكهوف الصخرية في المطقة. والوثيقة، ص ١٦). ونوضف بعش هذه التقوش والرسوم في أعسال الكوس بوصفها لوحات لأغلقة الرويات في الطبعات التي اعتصمت عليها والتي ينص في بداية معظمها أنها والمتاني ما قبل التاريخ، توجد بمنطقة تنبيلي بالصحراء البيئية وترجع إلى الألف السابعة ق. مه، ثما بعد إضاءة تشكينية للتصوص الروائية.

أعمال الكونى التي وردت في الدراسة، حسب ترتيب الإحالة إليها في
 المتن، وترد الإشبارة في المتن إلى عنوان الحمل ورقم الحبوء ثم رقم.

الصفحة، وذلك بالنسبة إلى فقرات التنصيص، أو الاكتفاء بذكر رفع الصفحة في حالة الإحالة إلى عمل بعينه.

- التحويل، الجرءان ١ و ٢، دار التنوير، يبروت، ط٢، ١٩٩٣.
- السحوة، الجربان ١ و ٣، المؤسسة العربية لقدراسات والنشر، بسروت، ش. ؟
 ١٩٩٤.
 - ير خريف الدرويش. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، سـ٢، ١٩٨٤.
 - بـ النبر، دار التنهير، بيروت ط٣٠ ١٩٩٢.
 - ـ بر الحيتعور، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، طـ ١٩٩٧.
 - .. وأو الصغرى، المؤسسة الدرية لندراسات والنشر، بيروت، طدا ، ١٩٩٧.
 - لـ نؤيف الحجوء دار التترير، ببروت، طـ ٣ ، ١٩٩٢.
 - _ فتنة الزوان، المؤسسة الدرية لند إسات والنشر، بروت، ط ١ ١٩٩٥.
 - _ اللامية، المؤسسة العربية للدرا ،ات والنشر، بيروت، ط ١٩٩٨،١
 - . عشب اطلق النوسة العربية للمرامات والمشرا بدروت، ط ١٩٩٧٠.



التحول من العلمانية إلى التدين في رواية شموس الغجر لحيدر حيدر

جمال شميد*

عبر التحولات الكبرى التي عرفها المجتمع السورى إبان العقود الأربعة الماضية، تتجلى مسألة الانتماء بكل تشعبانها وتوجهاتها وتناقضاتها، كأنها المسألة الحاسمة في تريخ العرب المعاصر، لا سيما وأن الأحداث السياسية والاجتماعية دفعت بهذا المجتمع إلى أن يقول فيها كلمته ويفسرها حسب رؤيته يسارا أو يمينا أو منزلة بين المنزلتين. ويطل علينا الروائي السورى حيدر حيدر الذي رصد هذه التحولات منذ ربع قرن، برواية إشكالية سماها (شموس الغجر) صدرت عام برواية إشكالية سماها (شموس الغجر) صدرت عام حدلة.

بعامة مال الروائيون العرب إلى تبنى الوعى الصاعد من السمين إلى اليسار، أو على الأقل المتحوّل إلى الوسط كما فعل يحيى حقى في (قنديل أم هاشم). وفعلوا ذلك تأثراً

بالإيديولوجيات القومية واليسارية التي سيطرت على الساحة الثقافية حتى انهيار الاتخاد السوفييتي. وبعد ذلك تغير الاتخاه في عقرب البوصلة، فصارت كل الجهات والتحولات ممكنة. وأصيب الانتماء اليساري أحيانًا بنكسة الدروشة والانتقال إلى الغيبية والاتكال. وهذا ما حصل لبدر النبهان بطل رواية حيدر حيدر (شموس الغجر).

ولكى أتمكّن من إعطاء هذه الرواية حقه من التحليل، سأعالج أولاً ظاهرة الارتداد عند بدر النههان ثم مأتوقف عند لغة التحوّل إلى الدين وإحالاتها النصيّة والتراثية؛ وكنقطة ثالثة سأعالج مسألة المتخيل الديني والسرد الروائي.

. ١ _ ظاهرة الارتداد إلى الدين في اشموس الغجراء:

بدءاً لابد من القول إنّ الحديث يُنقل إلينا عن طريق راو،أو بالأحرى راوية اسمها في الرواية (راوية النبهان، وهي بنّ بدر النبهان التي كانت مفتونة بأبيها الماركسي التنويري

العقلانى الذى تنكّر لرابطة الحسب والنسب وقطع الصلة مع أبيه الإقطاعى سعيد آغا النبهان بسبب تطليق هذا زوجه (أم بدر) ظلماً وتعسفاً. إذن، يصلنا الحديث بكامله عبر وسيط غير حيادى تنقله لنا فتاة جامعية درست علم النفس وعادت بعد تخرجها إلى قريتها وعبون الريم، وعاشت التحولات الكبرى التى ألمت بأبيها وعائلتها.

تقص علينا راوية حكاية جدها سعيد آغا النبهان الذي فرض سلطانه على الناس والفلاحين والذي انتحل النسب الهاشمي لآل النبهان «كان قابضًا على ما حوله من أرض وحيوان وبشر كما يقبض الصقر على فريسته» (ص ١١) ووحدها زوجه وابنة عمه درية النبهان تصدت لصفه وتهوره علينا، نحن أسرتك، أن نحترمك ونستمع إليك، لكنك لست إلها لنعبدك» (ص ١١)، وبغريزة الأنثى «بدأت تشم رائحة شذى النساء في خلاياه ؛ (ص ١٥)، لا سيما وأنه كان يكثر من أسفاره إلى المدينة. فلامته على هجره السرير الزوجي. فظلقها وتزوج من فتاة تصغره بعشرين سنة. فغضب ابنه بدر من تصرف أبيه هذا وانحاز لأمة قائلاً:

سيّد الغابة هو ذا يزأر بجنون عظمت لا لشئ سوى أنه الأقوى والمالك والشرى. يرمى الطلاق على أمه كما لو أنها أمة أو جارية. أية عدالة هذه ؟ ومن أعطاه هذا الحق الإلهى ؟(ص١٩).

وبدأ سفر الخروج لبدر النبهان ذى الستة عشر ربيمًا وقطع حبل السرة بينه وبين أبيه. فنقل أمه إلى بيت بنتها المتزوجة وبقى أربع سنوات يعمل فى لبنان فى مزرعة تفاح ثم فى مستودع للكتب. وهنا أقبل بنهم على القراءة التى لم تتوفر له من قبل، فقرأ والفكر الاشتراكى والأدب الروسى والسوفييتى بنهم القوارض؛ (ص ٢٩). ثم يعود إلى قرية غير بعيدة عن كفر حمام (مقر أبيه)، وتزوج وأنجب وعمل فى الزراعة، دون أن يحرم نفسه من مطالعة الكتب اليسارية. فاعتقل بتهمة قراءته نشرة لتنظيم سياسى محظور. وأطلق سراحه بعد أربعة أشهر، وعاد إلى أمه وعائلته، ولكن بعقلية مختلفة ولغة جديدة أثارت دهشة راوية التى تقول:

أربعة شهور اعتقال لرجل كنان في صلابة الصوان تحوله إلى إنسان في هشاشة الطباشير؟ أين هي الحقيقة في هذا الزوغان والسراب الذي أتأرجح فيه (ص ٤٣).

وتقول أيضًا :

بدر الدين بهان. والدى ومثالى، بروميشيوس الزمن الماضى، المفتتن بتشى غيفارا وأبى ذر الغفارى وحمدان قرمط وعلى بن محمد قائد ثورة الزنج ولينين، أراه الآن وهو يطوف فسوق سفوح عرفات فى مكة، يحرى بين العسفا والمروة، يرجم إلميس بالحصى، معتصراً ثياب التحريم إبان مواسم الحج فى رحاب خادم العرمين الشريفين. (ص ٦٣).

ويعود الأب الشورى سابقًا إلى عقلية الأب الشرقى التقليدي. قبل الارتداد كان يعامل أولاده كأصدقاء ويقول ليهم: «أنتم الآن أحرار وراشدون. والإنسان بلا حرية يتساوى مع الحيوان في زرية (ص٥٥). قبل الارتداد كان يسخر من والده الشيخ والآغا والإمام وهو:

يحتم موعظة صلاة الجمعة في مسجد كفر حمام داعبًا بطول العمر نسيد هذه البلاد. درع الأمة في الشدائد ليكون لها عونًا وراعبًا وهاديًا والمعاصى: اللهم وال من ولاه وأنصر من نصره والمعاصى: اللهم وال من ولاه وأنصر من نصره عين الشمس والداخل في بروج البحر ومحاق عين الشمس والداخل في بروج البحر ومحاق القمر قبل بدء البدايات ونهاية النهايات، وريث من دحى باب خيبر ورد الشمس عن مغيبها. أمير الزمان والعواصف والطيور والأسماك وسباع أمير الزمان والعواصف والطيور والأسماك وسباع البر وما يدب على سطح الأرض. هو الذي به فاز الإسلام، وبقوته وعزمه حطمت أصنام الكافرين في مكة فانتصر الدين إلى يوم القيامة.

وبعد الارتداد صار عمليًا يتبنى الأفكار التي كان بحاربها من قبل، بدأ يتحدث عن:

عصر جديد افتتحته ثورة الإسلام في إيران، راوياً بسرود ولا مبالاة انهيار الشورة الاستراكية في الايخاد السوفييتي، مثاله القديم، مفصلاً أخطاءها وإهمالها للإنسان والروح المقدسة والحرية الفردية وخصوصية القوميات وهيمنة القومية الروسية.

(ع. ٤٩ _ د)

وبعد النكوص صار يتحدث عن العودة إلى الأصالة والجذور وأن الحل يكمن في العودة إلى الصراط المستقيم (ص ٥٠) وأن الشورات الأوروبية التي فسصلت الدين عن الدولة وبنت المجتمع المدني فاشلة. فتسأله راوية: ١- بابا، ألا ترى في هذه الأفكار نكوصا، نوعاً من الخيانة الذاتية ؟ «لكأن صاعقة هوت عليه: اخرسي، أضاف مستشيطاً بالغيظ: أصلاً منذ ولادتك على هذا النحو الشاذ وأنت مسكونة بالشيطان وروح الشرة (ص ٥٠ - ١٥).

وبدأ يتغير سلوكه ويعيد أفراد أسرته إلى الأخلاق التقليدية الشرقية. فتقول راوية عن القوانين العائلية الجديدة التي سنها:

فى الشهر السابع بعد خروجه من المعتقل، أصدر الصدر الأعظم، بدر الدين نبهان، إمام أسرتنا وشيخها الجديد، أولى فرماناته الهمايونية المقدسة والمطاعة.

فرمان أول: لا للخروج من البيت إلا بإذن منه أو من الأم وضرورة العودة قبل غروب الشمس. أمى أمينة السر السعيدة بتحولاته ورجوعه إلى الصراط المستقيم. الأم الجاهلة التي ستقول له علانية بعد خروجه من السجن بوقت قصير، هو الجريح المنكسر آنذاك : خراء على شيوعيتك. تلك البلية التي أوصلتنا إلى ما نحن عليه فلا ينبس بكلمة. فرمان ثان: لا للبحر أو السباحة بالمايوه وارتداء الشورت داخل المنزل في الصيف.

فرمان ثالث: يطفأ التلفزيون في تعام الساعة العاشرة وتحت المراقبة نوعية الأفلام أو المسلسلات المعروضة.

فرمان رابع: يمنع الاختلاط بين الذكور والإناث من الأصدقاء الوافدين إلى البيت.

فرمان خامس غريب: يمنح الابن البكر، وهو الآن طالب ضابط في الكلية العسكرية، حقوق الأب خلال غيابه في الإشراف على شؤون البيت ومراقبة الأسرة.

فرمان سادس خطير: محظور دخول الكتب المعادية للدين والمحرضة على الثورة والإلحاد. كما تخظر قراءة الكتب الأدب والروايات الإباحية التي تدعى التحرر ومساواة المرأة بالرجل.

هكذا بعد أن تربينا ونمونا في ظلال مسادئ الرجل التقدمي، داخل أسرة الأصغر فيها لم يتجاوز الثالثة عشرة، تصدر هذه اللوائح الجديدة من البطريرك الذي كان بالأمس يبشر بحضارة العرب المستقبلية التي ستهض بالعقل العلم والحرية. (ص٧٥ ـ ٥٨).

وتعبر راوية عن هذا النكوص باستخدامها بعض الصفات العتيقة التى تطلقها على أبيها؛ فهو اكالصدر الأعضم الذى يصدر فرماناته الهمايونية، وهو إمام الأسرة وشيخها الجديد، وهو بطريرك شرقى يبت فى الحلال والحرام، ويراقب الهاتف والتلفاز (ويقوم بدوريات تفتيش على غرف النوم يطمئن على استتباب السلام المنزلى ومتانة حصون الأخلاق، (ص ٢٧).

٢ _ لغة الارتداد إلى الدين وإحالاتها النصية والتراثية:

تبدأ تحولات بدر النبهان بتكرار عدد من العبارات الدينية التوكلية. فعندما تسأله بنته راوية عن الإهانات التي تعرض لها في السجن يجيبها أن ديد الظالم قوية لكن يد الله أقوى من الظلم. هو الذي يأخذ بيد الإنسان وقت الشدة (ص ٤١). وعندما أتى أصدقاؤه وأقاربه لتهنئته بالسلامة رماهم بهذه العبارة القدرية: «قل لن يصيبكم إلا ما كُتب لكم» (ص ٤١). وراح يتحدث عن المقولات الدينية كالتوبة والاهتداء إلى الصراط المستقيم والخروج من عالم الضلالة إلى عالم النور. فتقول راوية:

نبدأ سماع موسيقى جديدة. سيمفونية يومية حول الأخلاق القويمة وإقامة الصلوات والوصايا العشر والانتباء لمسألة القضاء والقدر، وطاعة الوالدين، وفروض الزكاة ومراسيم الأعياد والاستماع للتراتيل الدينية من الراديو والتلفزيون، وضرورة البسملة والحميلة أوقات الطسعام (ص ٤٤).

وراح بدر النبهان يتكلم عن العودة إلى الأصالة والجدور ورسوخ الدين وبدأ يحملق في أخطاء الشورتين الفرنسية والبولشفية واعتبرهما عامنة هرجاء ويسدت؛ ويأبد المتاريخ العربي أن يستعيد مجده الأول. فالدين أرسخ من كل الثورات العابرة في التاريخ (ص ٥٠). وصار يستفيد من كل مناسبة ليتكلم عن بطلان المفاهيم التي تنكو لها كالاشتراكية والتقدم واليسار والديمقراطية والتغيير.

وصار يتوافد على البيت رجال لا عهد له يهم ويحيون حلقات الذكر والأعياد السرية في غرفة منفردة على السطح، سمتها راوية اسقيفة بنى ساعدة، ولكن قبل أن تتوطد علاقة بدر النبهان بالدين، كان لابد من طقس ديني يعلن فيه عودته إلى الحظيرة والمذهب ويجهر بتوبته ويتبرأ من ماضيه الأسود (ص ٨٩) فأقيم محفل سرى في المقر الديني للبلدة حضرته مجموعة من رجال الدين بعمائمهم البيضاء وبرانسهم السوداء ولحاهم الطويلة ووجوههم الجهمة. ويؤمر بدر النبهان بالسجود فيفعل فيقول له أحدهم:

على المرتبة الصغيرة أمامك كتاب مقدس قرآن آبائك وأجدادك. قبله ثلاثاً وضعه فوق رأسك بإجلال. ضع كفك عليه ولا ترفع رأسك حتى يؤذن لك. ردد : هذا كتابى وكتاب آبائى الأولين والآخرين ولا كتاب لى سواه. عليه أقسم

معلناً توبتى وغفرانى وعلى طريق أسلانى وشيوخى وأسيادى سأسيسر. ندورهم نذورى وأعيادهم أعيادى وزكواتهم حق وواجب إلى يوم الدين. بنورهم أقتدى إلى يوم القيامة والنشور.

بعد أن صدع للأمر سأله الصوت المهيب: من هو مولاك وإمامك؟

_ الواحد الأحد الفرد الصمد خالق السموات والأرض منه البدء وإليه النهاية.

_ ومن هو؟

بصوت متهدج قال: أمير البرق والعواصف الذي رد الشمس عن مغيبها. داحي باب خيبر ومحطم الأصنام في مكة المكرمة.

ـ ومن هو؟ ارتج المكان بالصوت الراعد.

ـ باب مدينة العلم والعرفان، النور المشع فى مشارق الأرض ومغاربها. الحى القيوم فى الدنيا والآخرة. بيده مفاتيح السموات والأرض. المنار فى عين الشمس والمرئى فى وجه القمر.

رال _ وما أعيادك المرتسمة؟

_ عيد الغدير والنصف من شعبان ورمضان والأضحى (ص - ٩٠ _ ٩١).

ثم يطلب منه أن يتبرأ من «شيوعيته المضللة والملحدة» في فعل ثم يتقدم الإمام ويغمس غصن آس في مزيج من العنب والعسل ويلقمه بضع قطرات منه ويمسح على جبهته ويباركه؛ ثم يقرأون الفاتخة لعودة هذا التاتب إلى حظيرة الإيمان بعد ضلال.

ومن يمعن النظر في النص يجد عدداً من الصور المنتشرة في المذهب العلوى حول على بن أبي طالب، فهو باب مدينة العلم والعرفان، المنار في عين الشمس والمرئى في وجه القمر (٩١) وهو أيضًا «الخارج من عين الشمس والداخل في بروج البحر ومحاق القمرة، وهو أمير الزمان

الذى دحى باب خيبر ورد الشمس عن مغيبها، وهو الذى حطم الأصنام فى مكة (ص ٤٦) وتتكرر الإشارات إلى المنهب العلوى بشول الكاتب: «وبدأ يهذى بأمور التناسخ ومودة الرح والتجسيد الإلهى للأكوان منذ آدم وحتى ظهور المهدى المنظرة (ص/١٢٧). وهى ذى الكتب السرية. الوجد الصوفى. بجنى الأثمة فى الشموس والأقمارة (ص/١٢٨). وضافة إلى المرجعية العلوية، يحتوى خطاب التائب المستغفر بدر النبهان على إحالات مسيحية كالعبارة القائلة: «ليس بالخبز وحده بحيا الإنسان... كانزو الذهب والقضة مأواهم البحيم والسعيرة (ص/١٠٨).

وتكثر الإشارات النشورة في لغة بدر النبهان فيستشهد بقول الإمام على:

يأتى على الناس زمان لا يسقى فينهم من القرآن إلا رسمه، ومن الإسلام إلا اسمه، ومساجدهم يومئذ عامرة البناء، حراب من الهدى، سكانها وعمارها شرأهل الأرض (ص١٠٨)

وخسبًا لنهاية الزمان لبس الناس المسوح الديسة والمذهبية فاغشرت الجمعيات وانحافل السرية التي كانت تيشر دبايام القيامة واقتراب ظهور المهدى المنتظر، سيد الزمان القادم من عين الشمس، ناشر العمل يوم الدينونة، (ص١٦١). ويذكر الكاتب تلك الخرافة القديمة القائلة بأن الأرض والحياة عليها تؤلف ولا تؤلفان، وستقيم القيامة قبل العام الفين (ص١٦١).

وتتخلل النص إشارات إشراقية صوفية ليست بعيدة عن المغنوصية المنتشرة في بعض المذاهب الشائعة في المشرق العربي التي طبعت بصماتها في أوساط ما يسمى بغلاة الشيعة. فيقول النص إن صوت بدر النبهان كان يجلجل متكلماً عن «الكلى القدرة، المشع عبر الأزمنة، والمتجلى في الدهور. ذاك الذي لم يتغير سوى في أشكال الظهور. الجوهر هو والمعنى هو هو ثبات ودوران أبديان حسول الذات الخالدة، (ص 121 ـ 127).

وبعد هذه الرحلة المضنية في ربوع الدين يعترف بدر النبهان بأن ارتداده قد اكتمل، فيقول لأبيه المحتضر:

أخيراً أدركني نور الله وأنا في تيه الضلالة. كنت تائهًا في الظلمة، مأخوذاً بترهات وأباطيل لا معنى لها. والآن عدت إلى الصراط المستقيم والسلالة النبهانية الأصيلة (ص ١٣٦).

٣ _ المتخيل الديني والسرد الرواني:

فى رواية الشموس الغجر) يطرح حيدر حيدر عدداً من الثنائيات الضدية التى يمكن أن تؤذى البناء الروائى بوصفه كلا، بسبب تبسيطها واختزالها. ومن اللافت أيضاً أن صوتا واحداً هو صوت «راوية النبهان» يهيمن على متن النص، إذ تنقل لنا من وجهة نظرها جملة التحولات التى طرأت على عائلتها وأبيها بعد أن كانت تعتبره أعظم أب فى العالم (ص

إن عدنا إلى الشخصيات المتناقضة في الرواية نجدها على كثرتها تعزف على النغمة نفسها: الأنا مستنير يواكب العصر، الآخر ظلامي نكوصي. فبدر النبهان حتى خروجه من السجن نقيض بدر النبهان بعد ارتداده، لا في الجال الإيديولوجي فحسب بل في انجال السلوكي. وبدر هذا قبل الارتداد مو نقيض أبيه سعيد آغا النبهان. وراوية مي نقبض الجد، وهي أيضًا نقيض الأب بعد الارتداد، فترت في نــوص أبيها استقالة في وعيه التنويري. وما استبدال مواقع الكتب في مكتبته إلا دليل على هذه الاستقالة فحلت كتب التراث والدراسات الإسلامية (أشعار أبن الفارض والمنتخب والمكزون السنجاري ومعارج نهج البلاغة... إلخ، ص ١٠٤) محل الكتب الأدبية والسياسية والفكرية (ص ١٢٧) وماجد زهوان الفلسطيني اللاجئ إلى قبرص والرافض اتفاقيات أوسلو هو نقسيض الملازم نذير النبسهان الذي يمثل صلف السلطة وطواويسها. فالأول يحب راوية ويحترمها والثاني ـ وهو أخوها ـ يعتبرها ساقطة وغانية رخيصة (ص ١١٢).

أما الثنائية الثانية فمرتبطة بالزمن التاريخي، فهناك تعارض حاد بين الماضى والحاضر؛ تنظر راوية إلى الماضى العربى على أنه وأرشيف تاريخي للذاكرة القديمة. بعد أن انغلق وتكهف وجمد في عقول الجهلة والمتعصبين والأوصياء عليه ممن حرموا الاجتهاد والتطوير. لقد حولوه إلى

كنيسة مقدسة ونصوص كهنوتية ومحرمة على الاجتهاد» (ص٩٨) وترى أن هذا الشرق «بائس لا أمل فيه. من ظلمة الكهوف ولد وإلى كهوفه يعود. إذا لم يحطم أصنام آلهته الخزفية فلا أمل في شروق شمس العقل» (ص١٤٢).

والشرق في هذه الثنائية شرقان. فمن جهة هناك «فضاء الشرق الساحر والأسطوري مهبط الأنبياء والسحرة والمشعوذين والطغاة والمتصوفة. وطن الفاسقات المقدسات المنذورات لكهان الهياكل والمعابد، (ص١٣٠). وهذا الشرق أيضًا هو ١ بلاد ألف ليلة وليلة وفانوس علاء الدين السحري والطلاسم المستعصية في مغارات وكهوف، سقوفها مدلاة بأنسجة العناكب، (ص ٥٩). والشرق الثاني المفترض أن يكون هو ذلك الشرق المنفتح على العلم والحداثة والتنوير. فتقول راوية: «نحن الآن في زمن المعلومات والتكنولوجيا الحديثة والليزر وغزو الفضاء والقنابل النووية واكتشاف المجرات الكونية وحقيقة الانفجار الكوني العظيم، (ص ٩٣) أما الشرق المعيش فمصادر ومستلب ومباح، فيقول بدر قبل الارتداد: «الآن من أحقر سمسار إلى أكبر مسؤول في بلاد العرب يسرقون الناس ويراكمون الأرصدة في البنوك الأجنبية، بينما الشعب يصرخ من الفاقة والجوع والجرى الكلبي وراء الرغيف» (ص١١٧). إن ماجد زهوان لا يرى هو بدوره في هذا الشرق إلا حروبًا أهلية وفتنًا وأحقاد قبائل متناحرة، إنه أسر متصارعة منذ الجاهلية حتى الآن (ص ١٥٤) لذا فإن بلاد العرب تسير نحو حافة الانقراض (ص ٣٨) وتضيف راوية مستكملة الصورة:

نحن الآن مقذوفون في فضاءات العلم والمعرفة الحديثة والعقل، ولسنا في الصحارى وحداءات الإبل والسيسوف المهندة والحنين إلى أزمنة الفتوحات وخيول بني أسد وتغلب وربيعة (ص٩٧).

موت الأب:

يتكرر هذا الموت في رواية (شموس الغجر) مرتين. المرة الأولى عندما يقطع بدر الابن الصلة بأبيه سعيد النبهان، بعد تطليقه أمه ظلماً واستبداداً. ولكن بدراً بعد سبعة وعشرين

عاماً من القطيعة يزور أباه المحتضر ويتصالح معه. أما مقولة موت الأب الأساسية فهى التى تعبر عنها راوية بكل مراره وتفجع، لأن الموت هنا ليس موتاً مادياً كما فى الحالة الأولى بل هو موت معنوى. لقد ماتت صورة الأب التنويرى، فشعرت راوية بأنها يتيمة (ص ٥١) وبأنها غصن مقطوع من شجرة (ص١٥٨) وكثيراً ما تكرر بأن ذلك الرجل الفولاذى الإرادة الصوانى المراس قد أصبح بهشاشة الطباشير. وتشعر بحنين إلى ذلك الأب المفقود، لأنه عندما ارتد زعزع كيانها وخلخل شخصيتها وحاول إلغاء هويتها التى ساهم هو فى بنائها. ولكنها _ على غراره قبل الارتداد _ بقيت صلبة متزنة متساسكة ألم يقل عنها «أنت يا ابنتى من سلالة الربح وصفاء البنابيع» (ص١٧٣)؟ ألم تلقب «بالغجرية الشيطانة وصفاء البنابيع» (ص٢٦)؟

طفلة الغجر:

تشكل كلمة «الفجر» لازمة تتكرر في تضاعيف هذه الروابة، ومختل ألفها وياءها، فالشمس الفجرية اللافحة هي شموس، هي مفرد بصيغة الجمع، هي البداية المادية لراوية النبهان بوصفها شخصية روائية وهي نهايتها. فحين ولدت زوجة النبهان في البرية، قطعت العجرية بيلار حبل السرة للأم وصارت تأتي كل عام في تاريخ ميلاد الطفلة لتسأل عن مصير راوية «التي ستسمى: ابنة الفجر» (ص ٨) هذه الولادة الأسطورية الغريبة تركت عند الوليدة شوقًا إلى السراري والسهوب والحرية، كما تركت عندها حنينًا إلى مضارب الغجر وإلى تلك الأم الثانية بيلار.

وتنتهى الرواية أيضاً بمعزوفة غجرية منفردة. يقول ماجد زهوان: (سنشعل ناراً للغجر السعداء) (ص ١٦٥٠) ويشرب نخب الغجر الرحل والأحرار وشموسهم المضيئة) (ص ١٦٥) وبطقس تقديسي للنار يحتفي بطفلة الغجر (حبيبتي وكنزى وكفني) (ص ١٦٦).

ويكون الحرف الأول في الرواية غجرياً وكذلك الحرف الأخير. وتضيء نار شمس الفجر مرتين، الأولى احتفاء بالحرية والبرارى والسهوب والثانية إنذاراً بالغسق والإحباط

والموت. وصحيح أن الصفحات القليلة الأولى والأخيرة من الرواية تتكلم عن الغجر، ولكن الشمس الغجرية تهيمن على مجمل النص. لأن راوية الغجرية هي الصوت الواحد الصارخ في (شموس الغجر).

الموال:

إن الموال الشعبي الذي ينشده بدر النبهان قبل ارتداده، ويتكرر في تضاعيف الرواية مرات كثيرة يقول:

يما مسويل الهسوي يما يا مسوليسا

ضرب الخناجر ولا حكم النذل فيا (ص ١١٤)

ويدل على عزة النفس والأنفة والكبرياء التى ترفض الضيم والجور والعسف. ولكن موال بدر النبهان ينتقل منه إلى راوية وماجد زهوان، أى أنه يصبح شعاراً لمن حملوا المشعل بعد أن سقط من سقط. كأن الموال إرث عام لا يننيه إلا الذي يعيشه ويؤمن بالحرية، ولا يكرره إلا المنعتق من حيوط العناكب والماضى الصدى: (ص ٤٥).

٤ _ أقاليم اللغة الروانية:

تتوقد اللغة الروائية عند حيدر حيدر في رواية (شموس الغجر) وتبلغ درجة من الإتقال ملفتة، تتماوج فيها تيارات مختلفة ومستويات متباينة، سأحاول الوقوف عند بعضها.

تتميز اللغة الدينية التي وردت في المتن بجلالها وعتقها وغبارها ومفرداتها الخاصة ورموزها العرفانية:

صوت الشيخ - السيد وهو يدوى داخل الجدران، وعبر الظلمات، حول الكلى القدرة، المتبع عبر الأزمنة، والمتجلى في الدهور. ذاك الذي لم يتعير سوى في أشكال الظهور. الجوهر هو هو والمعنى هو هو. ثبات ودوران أبديان حول الذات الخالدة (ص ١٤١ ـ ١٤٢)

فى غمضة جفن تحولت المادية التاريخية فى تلافيف دماغه إلى عرش طفا فوق الماء وتحته الهواء، وفوق العرش استوى خالق الكون بعد

خلقه للعالم في ستة أيام، وفي اليوم السابع استراح على كرسي وسع السموات والأرض (ص١٤٢).

وتنهال الصفات التراثية المقدسة على رمز الشيعة وإمامها الأول فهو: الرشيد الحكيم، الخارج من عين الشمس والذاخل في بروج البحر ومحلق القمر. قبل بدء البدايات ونهاية النهايات، (...) من دحى باب خيبر ورد الشمس عن مغيبها. أمير الزمان والعواصف والطيور والأسماك وسباع البر وما يدب على سطح الأرض.

(ص٢٤).

وفي هذه اللغة تكثر الاستشهادات المأحوذة من آى الذكر الحكيم ومن نهج البلاغة والمكزون السنجارى والمنتخب والحديث، وتسمى راوية غرفة السطح «سقيفة بنى ساعدة» (ص١٣٠) وبسرعة ترتدى هذه اللغة حللها القديمة وجمالياتها السجعية والبيائية والبلاغية فيعلق بدر النبهان على قول للإمام على بهذه العبارة: «هذه حكمة الذهور على مر العطور» (ص ١٠٠٨)؛ «واحد من عباد الله الصالحين والطالحين» (ص٢٩).

إلى جاب هذه اللغة الدينية التى عنكب عليها الزمن (ص ٦٢)، نجد لغة المسهوب والسرارى والمواويل وحليب السباع؛ وهى لغة مرصعة بأغانى فيروز، لغة تتداخل فيها المفردات العامية أحيانًا: «بنت داخرة» (ص ١١٥)، الع قليل الأصل تفو عليك» (ص ١١٥)، «فعسعونة» (ص ١١٥)، «خلص. أعطنا البشكير وسكرى بوابة النظريات. أين البطحة» (ص ١١٥)، اخى ما أحلى المي الباردة بعمد التسعب» (ص ١١٥)، «وحياة يسوع والعدرا سأعتبره ابني» (ص ٢٤)، «ماشى الحال» (ص ١٢٠). وتتوالى الصور الشعبية: «الدم المسلى الحال» (ص ١٢٠)، وتتوالى السور الشعبية وظيفًا متقنًا ليس ماء» (ص ١٢٠)، «النساء أصل البلايا» (ص ١٣٠)؛ في متن الرواية، دون مبالغة، إذ تبقى محدودة غير طاغية على النص، وفي بعض الأحيان يفصحها الكاتب، كأن يقول: «بدأ السم يرعاها» (ص ١٦) «خذها مزحة ثقيلة» (ص ٢٨)، لا

بل يطلقها على عواهنها : «هو يتكلم عن بلاد العرب وشيوخ البترول والطغاة ـ الرعاة، وعبيد الدولار: عرصات القرن العشرين» (ص١٢٣). ويلجأ أحيانًا إلى اللغة التنفلية في التصغير والتلقيب، فيقول مثلاً «سنجوبة» و«رورو» (بدلاً من ريم).

إلى جانب هذا المشهد الشعبى في اللغة نرى مشهداً تجديدياً في اللغة وفي صورها؛ تتكلم راوية عن التطهر من «الزمن الجرثومي» (ص ٧٧)، «ثم تروى ممرور،» (ص ٧٧)، «القدر الماسي منثور حولي. أسمع نشيج البحر. موسيقا صدفيات الأعماق والساحرات وهن يعزفن التراتيل. أنين الشرق الحزين من مليون عام وهو يرثي ضحاياه» (ص ٧٩). ويلحأ حيدر حيدر أحياناً إلى بجاوز اسم الموصول ودمجه بالكلمة، كأن يقسول: «في نلك الليلة اللاتنسي» (ص ١٦٦)، «الجواب

المرير اللاينسي، (ص٢٨)، «اللاينسي كان مشهد المداهمة» (ص٣٦).

**

وتهيمن على نهاية الرواية رائحة الموت وطيورها فيفجر ماجد زهوان جسده داخل السفارة الإسرائيلية في نيقوسيا. وراوية التي سافرت إلى قبرص للالتقاء به تفاجأ بالخبر، لاسيما وأنها رأت فيه بخمها الهادي في ديجور زمنها الرديء لقد أطلق أخوها العسكري عليها النار لأنه كان يكره ذلك الشاب الفلسطيني الذي نعته البالنافة، والذي أحبته أخته السائة، كما يقول. وتكمن مأساة راوية الغجرية في ذاكرتها انارية التي لا تقبل بأن تطوى أية صفحة من تاريخ حريتها وتاريخ أبيها. هي ابنة البراري والبحر وتحن إلى أقاليم الشمس والأنوار. راوية ذاكرة لا تموت ولا يطويها النسيان، راوية بخم ولبت نيهوي كالنيزك في البحر.



«سفر البنيان» لجمال الغيطاني أو العين بين المحدود واللامحدود

محمد على الكردى*

لا يمكن لأحد أن يطرح قضية "خصوصية" الرواية العربية من غير أن يتبادر إلى ذهنه الإشكال الذى فجره المعيناني ببحثه عن جذور عميقة يؤسس بها مشروعه الروائي الذى يقوم، في جوهره، على طصوح أساسي هو بناء رواية عربية تتجذر أصولها في التراث القومي بكل مقوماته وأشكاله وتفرعاته: الدينية والصوفية والتاريخية والشعبية والفنية، بما يشمل كتب التاريخ وسير الرحالة وقصص (ألف ليلة وليلة)، والمائر المرئية كالمباني التاريخية من قعصور وأضرحة ومساجد وسس وفي المرحلة الأخيرة، منذ (متون الأهرام) على ما أعتقد، الانفتاح على كنوز الفن المصرى القديم، والعمارة بوجه خاص. ليس فحسب بما تقدمه من أشكال وزخارف وفقوش وكتابة ورسوم ظاهرة، وإنما أيضاً بما توحيه من علوم الغيب وآفاق اللامحدود، وبما ترسمه من فلسفة ما ورائية

تتبلور حول العلاقة الظاهرة ـ الخفية التي تربط بين الزمان والمكان من جهة، وبينهما وبين عالم الرغبة في فعاليته المستمرة وجدليته الدائبة حضوراً وغياباً مع حركة العين أو الرؤية البصرية.

ولعل العلاقة التي يعقدها الغيطاني مع التراث لا تكف عن الإلحاح على مخيلتنا سافرة تارة ومضمرة تارة أحرى في سبح النص نفسه، من حيث بث الدلالات ذات الإيحاءات المندوجية الظاهرة منها والساطنة، ومن حيث المفردات والمصطلحات المستخدمة ذات الصلة الوثيقة بعالم التصوف ومعالم الكتابات القديمة في فنون سير الرحالة وكتب التاريخ والقصص والمقامات والحكايات العجائبية. وتبرز هذه العلاقة، منذ البداية، في عنوان سرديته الأخيرة (سفر البنيان) الذي يذكرنا بعناوين سابقة ذات شحنة تراثية عالية مثل (كتاب التجليات) أو (رسالة البصائر والمصائر) كما تبرز عبر بناء النص نفسه في صورة ثنائيات تتراوح بين المصطلحات؛ و

* تسم اللغة الفرنسية، كلية الأداب، جامعة الإسكندرية.

والحكايات، بحيث نجد أنفسنا أمام عالم الحدود الذي يؤطره لنا المصطلح من حيث الدلالة والمضمون، وأمام الصور المكانية التي يخطها عالم البنيان للبصر ويوعز بها للبصيرة. وكذلك أمام الحكايات التي يجمع بين فعل السرد الزمني وفعل الخيال الحركي لترسم لنا عدداً محدداً من الانجاهات محكمة الوشائج بما يوحي به مصطلح والسفر، من علاقة اشتقاقية بمعني السفر والرحلة والانتقال... إذ نحن، في النهاية، أمام رحلة يقوم بها خيال الروائي المبدع عبر تراث الأمة وتاريخها من نقطة انبثاقها وشروقها إلى نقطة غروبها وأفولها التي تتهددها في كل لحظة وأوان، وعبر حياته نفسها الممتزجة بحركة هذا التراث نفسه من مطالعها الواعية المنبلجة في قلب الغفلة والظلام إلى آخر ما تقوده إليه حطوات سعيه ومعراجه في هذه الدنيا المليئة بالتبدلات والمتغيرات وفقاً لقدره المكتوب.

(سفر البنيان) كشاب سعى يشراوح بين الشوقف والانتقال، بين الثبات والتحديد من جهة، والتحرر والانطلاق من جهة أخرى. فما به من «مصطلحات» يقوم بلور التعريف والتحديد والتأطير، وما به من «حكايات» يقدم الأمشال والدلائل والبراهين. وهكذا يسيير بنا الركب عجر الماضي والحاضر لنطلع على كتاب العمارة في مصر القديمة خاصة، مع بعض التعريجات على الآثار الإسلامية التي نندرج غت حدود التعريفات أو جموح الحكايات كجامع عقبة بن نافع على حافة الصحراء، هذه البوابة التي تربط بمئذنتها الحاكية لمنارة الإسكندرية بين الأرض والسماء والغرب والشرق والأزمنة الماضية والقادمة، أو حتى على العجائب الحديثة مثل قصر البارون الذي شكل نواة العمران في مصر الجديدة. إن المصطلحات تحدد الخطوط وترسم معالم البناء، فهي بمثابة «الباب» من المعبد الفرعوني، أي نقطة الاجتياز إلى «بيت الحياة» التي تحد مسيرة الإنسان الأرضى من الشرق إلى الغرب ليكتمل الإنسان الكوني بمثوله بين يدي الحضرة الإلهية، والحاوي في اقبوا كيانه على البذور السماوية التي حباه الله إياها حينما خلقه على صورته. ولكن، أين ذلك من الإنسان المعاصر الذي ألهته وسائل معاشه وصرفه انكبابه على المنافع والمغانم المادية المباشرة عن معاني الوجود وأسرار الكون، الأمر الذي حجب عنه المعنى

الحقيقى لسعيه على هذه الأرض إلى درجة أن الغرباء والسفهاء تمكنوا منها وبددوا طاقته الإبداعية القديمة فصار إلى تخبط وضلال، فضيع سر عبقرية الأجداد، بناة الأهرام ومؤسسى العلوم الحقة التي تربط بين القوانين الكونية ومعنى وجوده العابر ورحلته من عالم الظاهر إلى عالم الباطن والأبدية.

(سفر البنيان) تذكرة بماضى أمتنا المصرية العريقة، أول من ألقت دعائم وأسس العمران البشرى، ومزجت بين الموت والحياة في صورة بالغة الكمال عبر «بيت الحياة» المتربع بين الأركان الكونية الأربعة مستقبلاً دفعات وهبات الرياح؛ وليس من شك في أن العلاقة بين الرياح وأنفاس الحياة علاقة متسقة ومقبونة، فالحياة وثيقة الارتباط بريح الجنوب الحارة التي تذكرنا بالعنصر الثاني وهو النار (توم) وما يرتبط بها من جناف وبالعنصر الثاني وهو الهواء الذي يتكثف مع ريح الشمال وما تبعثه من رطوبة فتنشأ الأرض وبحارها ومياهها؛ وتتعدد الرياح وتختلف درجاتها وفقاً للجهات الأربع وعبر زمان لا يكف عن التلواب والدوران، وتنبثق حياة الموجودات وتتوع وفقاً للأصماء ويربط خفقانها وجيشانها بين الكون وتتوع وفقاً للأسماء ويربط خفقانها وجيشانها بين الكون المصغر (الإنسان) والكون الأكبر في محيط حياة كلية زاخرة الفصام فيها ولا انقطاع.

إن اتصال الأشياء والعناصر شئ مؤكد كأجزاء العمارة على لا تصعد إلى السماء إلا بفضل تماسك أركانها وتضافر أعمدتها؛ وهي وإن بدت ساكنة، فهي تشكل نوعاً من توازن القيوى والأثقال وتناغم الضغوط والأوزان، ولعل أقرب الأشكال إلى الجمع بين الحركة المتسقة والسكون هي الدائرة نفسبا، أجمل الأشياء وأقدسها، خاصة لما فيها من كمال الهيئة ووقار الثبات والسكينة الأبدية. إن الحركة الدائرية التي تكتمل مع كل صعود تكاد لا تنطبق على الإنسان، المخلوق في كبد، الذي لا يكاد يتصل حتى ينفصل إذ كل تلاق بن الحامل والحمول أو اتحاد بين العاشق والمعشوق لابد منته إلى فراق وزوال مهما طال الزمن واستشبت ظاهرياً الأيام والأحوال.

وإذا كانت المصطلحات تحد وتسور مثلما يحد البناء الفضاء ويقتطع منه جزءًا يتجاوز به فوضى وعشوائية المحيط،

فإن الحكايات تخترق الحدود وتتجاوز الزمن لتحلق في سماء الأبدية تماماً مثل رغبة ابن الشمس «حور محب» في تخليد ذكراه؛ إذ إنه وإن أراد إقامة مدينة لم يسبق لها مثيل فليس للاطلاع على الحقيقة، وإنما كي يكون اسمه سارياً على كل لسان؛ وهذا هر ما يدفعه إلى قتل الشاب «الأبيدوسي» مصمم المعمار وبانيه العبقرى مخافة أن يشيد مبنى آخر يغصى على ذكراه. ولعل هذه القسمة، وإن بدت مطابقة لحكاية «جزاء سنمار» لا تهدف إلى إبراز الدلالة الأخلاقية، وهي معاقبة الإخلاص بالعقوق والغنر بقدر ما تهدف إلى إطلاق معاقبة الإخلاص بالعقوق والغنر بقدر ما تهدف إلى إطلاق والاندثار، وكسيف يكون ذلك إلا ببقاء الأسم وحبود الذكرى، كما علمتنا (ملحمة جنجامش) التي أبرزت عنم جلوي البحث عن نبتة الخلود للبقاء السرمدى وأهمية الأحيال التالية على مر السنين.

إن «المصطلحات» تتوالى ونتابع، ولكن معظمها يدور في فلك واحد، وهو تأكيد هذه الثنائيات المتلازمة: الداخل والخارج، الحاضر والغائب، السر والعلن أو الظاهر والباطن التي تشكل جميعًا خلاصة الفكر المصري القديم وحكمة الحياة نفسها التي توصل إليها الغيطاني بتوحده مع شخصيات التراث الهائلة: حور محب، سيدنا الخضر أو الشيخ محيى الدين بن عربي. «فالقبوة ــ مثلاً ــ هو الحرز والسر المصون الذي يهتكه التطلع والكشف واقتحام الضوء الباهر، و"قصر البارون" هو اللغز المثير لاختفاء صاحبه وغيابه، والسر لا تقتله إلا الرغبة في الكشف والإعلان _ كما في (بندول فوكو) لأمبرتو إكو ـ والإنسان في حاجة إلى دفء الظلال وحماها، كحاجة الطفل إلى أن يستكن إلى صدر أمه الحنون عند مثول الأخطار، كما هو في حاجة إلى بور الحياة وأضواء العلم والعرفان، و«الدرج» هو الرغبة في العلو والصحود والارتقاء. ولكن لا صعود دون سلاسة وملاينة وقدرة على التوثب والانحناء، ولكل ارتقاء بداية صعبة وجيد وعناء؛ والارتقاء الروحي أكثر أنواع الصعود مشقة لأنه بجرد تام من الأحمال والانشغال بمظاهر الدنيا وملاهيها. ولكن علينا أن نحذر: فالدرج وإن كان الطريق الضروري للصعود، فهر عند

لواح مزالق الزهو والخيلاء والغرور أيسر مسالك الهبوط والنزول. (الرواية،ص٥٠).

ومصطلح «الموقد» من أهم علامات الحياة قدرة على تنظيم النيران وتخديد أطرها سواء كانت نيران المدفقة المنزلية، رمز التآلف والتقارب والحبة، أو النيران الكونية التي لا تتجاوز حدودها وأفلاكها إلا بحساب وتدبير. والنيران الكامنة، وإن لم تدركها الأبصار، كالعواطف والشهوات العاتية، أهم دوافع الأعمال والأفعال الإنسانية. ولعل «النزول» الذي لم يدرج في خانة الحكايات والمصطلحات، ربما لأنه كل ذلك معًا، يشكل أروع الكنايات «الألليجوريا» عن الحياة الدنيا التي لا تتجاوز كونيا معبرًا أو قنطرة للحياة الآخرة، وإن غرتنا مطامعنا بالانكباب على منافعها وملذاتها وتناسى طبيعتنا الفانية. ياتري من يسبق الآخر أهو الموت أم الحياة؟ وهل وجد الناس أولاً أم لأضجار؟ لقد كثرت الأسئلة «وماج الناس في ظلم دمسنه»، كما يقول أبو العلاء؛ أوليس من طبع الحياة الدنيا الحص على السؤال، وإن كانت كل الأسئلة غير مسموح بها، خاصة أن طرح بعض الأسئلة قد يقابل «بمصادرة الحق في العمور»، بالتكفير مثلاً. وليس من شك في أن الحقيقة المؤكمدة، الني لا ترد، عن كل التمساؤلات العريصة عن الوجود والمصير والفناء ليست متاحة إلا في المدينة التي لا عودة منها، ولا سبيل إلى رؤيتها من النزل بالرغم من سطوع أبوارها. كمما أنه ليس من شك في أن هذه الحقيقة غير مشتركة ولا عامة، ولا يُسأل فيها المرء إلا عن نفسه. بل إن الإنسان ليفقد فيها لغته الأصلية، فهو ليس في حاجة بها إلى لغة الأصوات؛ إذ كل شئ بها شفاف مضئ ولا يحتاج إلى أكثر من النظر. وهذا مخالف تمامًا للحياة في النزل حيث لا وجود للكائنات والأشياء إلا بواسطة الأسماء، ومن هنا أهمية التسمية في الخلق، فالاسم أصل الوجود وسر البقاء والخلود، ويرجح أن صاحب هذا الكشف العظيم رجل أتى إلى النزل من أرض (كيمي) يعرف باسم (مشاهد المني)، وهو أول من أطلق على هذه الفانية اسم «النزل» وعلى المكان الأخر الذي لا يري اسم «المدينة». وبالإضافة إلى الاسم وما يوفره من قوة سحرية خارقة غمى وتصون الأحبة والمقربين، وتدمر وتمحق الأعداء والحاقدين، أتى «مشاهد المعنى» أيضا

«بالباب»: ليس فحسب الباب الفعلى، همزة الوصل بين العالم الخارجى الظاهر، المعبد مستودع الأسرار والمعانى، وإنما كذلك «الباب الوهمى» الذي نحت على الجدار وأطره «بالأحمر القانى» و «الأزرق الفيروزي» وفصل أو حمع بينهما «بخط أصفر». أو ليس هذا الباب، الذي افتتح به مشاهد العصر ومبلغ رسالة زمنه كتابه عن «البنيان»، هو المدخل الصعب المزدان بالنقوش والحروف المقدسة الذي لا يجتازه إلا ذو قلب عامر بالسكينة، قادر على التلقى، صابر على المشاهدة والنظر إلى الحقائق الجلية والأسرار انهائلة التي ضحها وحواها في محاربه العلم المصرى القديم، خلاصة جهود الكهنة والأولين خلال مئات القرون.

إن هذا العلم الخبئ الزاخر بالمعانى والدلالات الدقيقة، هو «الباب» الموصل إلى «مدينة العرب» المثلى «التى لم يرها أحد إلا في الخيال». ولكن كيف أمكن الحفاظ على هذا العلم؟ أليس من خلال هذه الكتابة المقدسة نفسها التى توصل إلى اكتشافها الكهنة بعد جهد جهيد، ومن غير شك بفضل الملهم الأعظم «تحوت»؟ بلى، فالكتابة، في جوهرها. ليست إلا الوعاء الحاوى للمعانى والإشارات، مثل السماء الحاوية للنجوم والفضاءات الحاملة للرياح، والرحم الحاوى للمعنى والعشارة التي يأوى إليها البشر. إن الحروف - كما يقول المبدع - هى «عمارة المعانى»، ولكن الحروف - كما فرادى وإنما بتداخلها وتزاوجها وتواشجها، فالحروف - كما يضيف - توالح، تماما مثل العمارة، الحرف في الحرف ليلد ين الحرف ظاهر والمعنى غائب والدلالة حافظة، لذلك المعنى، الحرف ظاهر والمعنى غائب والدلالة حافظة، لذلك صدى الظهور ملازمًا للغياب وإلا استحالت الكينونة. (الرواية صدى ٢٤٥)

وإذا كانت «المصطلحات» _ كسما قلنا _ هى رسم الحدود وإقامة الحواجز والأبواب، فإنها أيضا تصريح بالاجياز والعبور والانطلاق؛ ومن هنا تأتى وظيفة الحكايات. فالحكاية حلم، وكل حلم انطلاقة وتخليق، وليس كل حلم حقيقة؛ إذ الحقيقة غياب وثمرة سعى وجهد ونصب؛ والحلم هو الحياة نفسها، والحرية المطلقة التى تعطى لوجودنا في هذا «النزل» الأرضى معناه ودلالته؛ الحرية مطلقة وإن كانت نسبية: مطلقة في جوهرها لأنها توق دائم وشوق متجدد

ورغبة لا تهدأ ولا تكل، ونسبية في مخققها؛ إذ إن كل مخقق تقييد، وكل قيد سجن وأسر الها. أليس موت الرغبة في ما تصبو إليه من إشباع؟ أو ليس موتها، في الوقت نفسه، هو نقطة انبعاثها وميلادها الثاني إلى الوجود أكشر تأججًا واصطرامًا؟!

إن الإنسان - كما هو خفى وجلى فى الوقت نفسه - تتنازعه رغبتان: رغبة الكينونة ورغبة المعرفة، وهما رغبتان منفصلتان ومتصلتان معا، تماماً كحياة الحروف التى يمكن إدر كها منفصنة، ولكنها لا تعبر أو تشير إلا مجتمعة. وتتجلى رغبة الكينونة عبر الوصال والتوق إلى الأنثى، ولكنها لا تتأكد ولا تتوثق إلا مدعمة برغبة المعرفة، معرفة البدايات والعنيات، واستكناه الأسرار والألغاز التى تدور حول النشأة والآفول والحضور والغياب، وكلها تساؤلات لم تعن بها حضارة من الحضارات كما عنيت بها حضارتنا المصرية القديمة.

لذلك، تدور معظم الحكايات التي يسردها علينا الغيطاني من هذا المنطلق. وفي ظني أن هاجس الموت ولغنز العالم الأخروي ومسألة الفناء والخلاء من القضايا التي لم للح عليه بهذه القوة وبهذا العمق اللذين لا يعرفان في أدبنا المصري للعاصر إلا تأثراً بتجربته المرضية التي تأرجح فيها بين عتبتي الموت والحياة، وبوابتي الوجود والعدم. ومن هنا تأتي حكاية المرعون «خوفو» والمعنى المكنون لتجربة الموت» التي مر بها في رحلته نحو عالم الأبدية، والتي لم يبق من معناها إلا «الخبيئة الظاهرة» وهي عمارة الأهراء نفسها، بينما يغيب مغزاها الأعظم في طوايا الإشارات وعلامات الكتابة التي لن تبقى إلا تذكرة وعبرة. وإذا كانت الحكايات، كما قلنا، هي حركة الانعناق نفسه ودفعة الأمل والطموح إلى السموق، فإن أجل ما تتمثل فيه وتتجسد هي صورة السماء والغمام التي طالمًا شامها العرب في حياتهم البادية؛ والسماء هي الوقت، والبحث عن القبلة الهادية. لا جرم، من شم، أن يرتبط مجسد الآمال وضمير التراث ولسانه، هذا الميقاتي الجهيني، ابن الأمس واليوم، بحكاية صومعة مسجد «عقبة بن نافع، التي تربط بين الأرض والسماء وتمثل حركة الانزياح من المشرق إلى المغرب بحثًا عن التفرد ورفعة الشأن

وسمو الهمة وفتح آفاق المستقبل «بدءًا من اليوم ولمدة ألف ألف سنة». (الرواية؛ ص ص ٧٠ - ٧١).

والحكاية، في تعبيرها عن توق الرغبة، هي ـ لاشك ـ حلم المستحيل تمامًا مثل طلب النجم العالى والبحث عن المطلق في عالم النسبية والحدود. ولعل حكاية الخبيفة، المترع المتخم بكل متع الحياة ولذائذها، مع البدوية الحرة الطليقة تعد أحمل مثال على التعارض الجذرى بين الحرية والهدوان، وبين يُسر قطاف المتع الدانية وغزو القلب التي تملك من أسرار الميول والنزوعات «مالايمكن تعبينه أو تخديده» (الروية، ص ٧٨). إنها حكاية الصراع بين الإرادة والسلطة الظاهرة والميول المحجوبة في حرز القلوب، بين الرحدة المتسللة في قب القدرة والتمكن والأمل البراق أو الحلم الملائلي الذي يصعب حبسه في قفص ذهبي أو حتى الحام الملائلي الدي يصعب حبسه في قفص ذهبي أو حتى كالحام الملائلي السارى في قلب السماء.

الحكاية، أيضاً، دكرى وحنين، حنين إلى الماضى وأى مسقط الرأس والأهل والأحباب الذين ولوا؛ من ثم، تشود حكاية «البربا» الغيطاني إلى زيارة المواقع الآفلة بمعالمها الظاهرة، والحاضرة بوجودها الغائب، موقع الملكة اميريت أمون» مطربة الغروب وبقايا «البربا» واسترجاع أصوت الأحباب من الأهلين، صوت الأب الذي ضاع وله يبق إلا صداه في القلب الحزين، وصوت الأم المحفوظ، وإن كان يحيط به سياج من الرهبة والتقديس يمنع من إعادة سماعه مخافة تبديده وتبديد بقايا النفس التواقة للإنصات إيه والهيابة، في الوقت نفسه، من هذا الحضور الغائب؛ إن الحكاية ذكرى وكلام، «والكلام هواء يمكن عصارة والحوف» - كما يقول العيطاني - وما كل ما يخفق في أنوار النفس يمكن البوح به، فلكل كلام زمان مباح ووقت متاح تلزم فيه الإشارة والتلميح أو يجوز فيه التدوين والتصريح. (الرواية، ص ص ١٥٢ - ١٥٣ و ٢٤٦).

تقنية النظرة:

تقنية الغيطاني، سواء في تقديم المصطلحات أو سرد الحكايات، مشبعة بالإضافة إلى أسلوبه الاحتفالي بين

اللقطات الحسية الصارخة والشطحات الميتافيزيقية الخارقة، بالرؤية البصرية. فالعين هي التي تغلب لديه على جميع الحواس الأخرى كالسمع والشم واللمس في تحديد المشاهد الحاضرة والغائبة، ومن ثم، تبدو المشاهد الظاهرة بارزةُ جلية، ولكن في خطوطها العامة وإطارها الإجمالي. والغيطاني هنا رسام أكثر منه مصور؛ وتبدو الخلفيات الغائبة مغرقة في البعد والتحليق. والمشاهد ظاهرة طالما نحن بصدد تصوير معالم البناء أو سمات الأشخاص وملامحها الخارجية، خاصة إذا كان التصرير ينصب على مفاتن المرأة أوكنا بصدد رسم حركات الأجسام الأنثوية المستكينة أو الذكرية العدوانية؛ وغالبًا ما يمزج الغبطاني في مشاهده، بصورة لافتة، بين جلال الهيئة ومهابة الطلعة والإشارة العابشة لبعض الأوضاع الجنسية الجريشة، وهو ما يُولد، أحيانًا، نوعًا من التعارض الهزلي الطريف مع وقبار أسلوبه وطابعه انحلق المهميب. وقبد تغرق مشاهد الغيطاني في البعد والتحليق، لأنها ليست مجرد «تابلوهات» وصفية أو حسية، وإنما تبريرات وتفسيرات عقلية تتجاوز المناظر الظاهرة إلى الحكمة الكامنة خلفها والدلالات المفضية إليها، وهي دلالات مستقاة، في معظمها، من مستودع الحكمة الشرقية المتعلقة بالقضاء والقدر وفلسفة السعى وهشائة الحياة الإنسانية أمام المصير المحتوم؛ إنها تمثل الوجه الغائب، الحفي، غير المنظور لمادة الحكايات وأحداثها؛ وهي، من ثم، تشكل فلسفة الغيطاني الخاصة برؤيته للوجود وبالعبر والدروس التبي يستقيها من بخاربه الشخصية وخبرة حياته الخاصة التي لا تنفصل، كما سبق القول، عن معايشته التراث من وجدانه وكيانه كله. ولعل أجمل مثال نقدمه في هذا الصدد ما سطره قلم المبدع مخت مصطلح وأساس، الذي أحمل الفنان جودة خليفة مبناه ومعناه في لقطة بديعة تجمع بين عين نخلاء يعلوها حاجب مورق واسم الرسول الكريم. وفي هذا المقتطف يتجلى أسلوب الحكمة الشرقية الذي يشكل إحدى الركائز الأساسية لمفهوم العمل الفني عند جمال الغيطاني، كما يلخص جوهر إسهامه في بناء رواية عربية خالصة تتماهي مع تراث الأمة المتراكم عبر العصور وحماضمره، الذي بدده الغافلون من أبنائه، والذي يعمل الكاتب المبدع ليس فحسب على إعادة بنائه وإنما على استكناه أسراره وبعثه في صور وأشكال جديدة، إذ كما يقول:

كل بنيان ظاهر، ولكن أساسه مدفون، وغائب. إذن شرط السفور والامتثال والقيام هو الغائب، وإن لم يُدفن الأساس جيدًا لما علا النيان، وعلى قدر متانة الغائب يكون مقدار الظاهر.

(الرواية، ص ٩٣)

إن الرؤية الغيطانية لعالم الإنسان والأشياء ترتكز أساسًا كما نرى، على توظيف العين: العين الفاحصة التي تلقي بأضوائها على الأجزاء المعبرة من الجسم، وعلى السمات البارزة من الملامح، والعين المحلقة التي تنطلق بنا إلى عالم الآفاق البعيدة أو تغوص بنا في ملكوت الغيب ومكامن الأسرار التي تولد لدينأ مطامح الشوق والحنين وتثيير مطامع النفاذ والعبور. إلا أن العين المبصرة غالبًا ما ينتهي عملها بانتهاء حدود ما ترى نافذة إلى الأعماق أو محلقة في الأفاق؛ ومن هنا قيام الذاكرة والخيال بملء فراغات الزمن بين الماضي والحاضر ووصل خبط الأشياء الماثلة بالصور والرؤي المتدفقة من خبيايا الذاكرة، الأمر الذي ينقلنا من مستوى الوقع الموضوعي إلى مضامينه الشعورية وانعكاساته في عالم الوعي الذي يضفي دلالاته الخاصة على كل ما ينتقط من مشاهد ماثلة أو أفلة، مشاهد تربط بين اليمامة الآمنة على سطح البيت القديم ورقدته المستكينة في غرفة العمليات وإحسامه بعمل الأجهزة وحركة الممرضين وأخيرًا استقرار، في حجرة الإقامة بعد انتهاء الجراحة. (ص٩٧) إن إحساس الكاتب الدفين بخطورة العملية الجراحية للقلب هو إحساسه العميق بمقاربة الموت، هذا العالم السرى القابع على «حافة مدينة الغرب»، الذي ربما لم يشعر بهيبته وجلاله في تراث أجدادنا القدماء إلا في ضوء تجربته الخاصة التي أسماها «وفادته الثانية للكون». ولعل اندماج هذه التجربة البالغة الخصوصية بالتجربة الفريدة التي شكلتها الحضارة المصرية القديمة بصدد ظاهرة الموت هو الذي يفسر لنا اهتمام الكاتب برصد متانة ومنعة مبنى المستشفي وبمتابعة الظواهر الكونية المختلفة من هبوب العاصفة إلى تعقب السحب وتغير الأوقات، وهو المحتفظ بزمن مدينته ونبض قاهرته. (ص ١٠٤).

إن الرؤية (العيانية) ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالتشكيلات الفضائية أو المكانية التي يرسمها البنيان سواء في امتداده

الأفقى أو الرأسي؛ إلا أنه من الواضح أن الامتداد الرأسي هو الذي يضفى طابع القيمة على الأحكام التي تطلقها العين على ما تشاهد. فبالانجاه الرأسي لايشكل فحسب مظهر السمو والعلو الذي يتوق إليه ويرنو كل إحساس ديني أو صرفي، وإنما أيضًا نوعًا من التحدي لقوانين الجاذبية والتوازن الذي يُعد خرقها دليلاً ساطعًا على العبقرية الفذة من جهة، وعلى إدراك قوانين التناسب بين الأبنية الأرضية وحركة النجوم والكواكب السيارة في قلب القبة السماوية من جهة أخرى. ولعل العلو الشاهق ينسجم بشكل أوفق مع بنيان الهرم الذي يُعد مثالًا معجرًا للمثلث الكامل في هيمنته على الأركان الأربعة التي يشكل معها جميعًا العدد السباعي الأمثل، الذي يشكل بدوره ركيزة من ركائز العلوم الهرمسية القديمة. وإذا كان الاعجاء من أسفل إلى أعلى يشكل _ كما علمنا «باشلار» ـ محورًا قيميًا من الدرجة الأولى، فإن ذلك لا يمنعه من لتقابل أو الالتقاء مع الاتجاه شوق - غرب في ممان ومضامين رمزية بالغة الدلالة. ذلك أن الانجاه المنطلق من الشرق إلى الغرب يتطابق مع مسار رحلة «رع» نفسه، إله الشمس وواهب الحياة، التي ينتقل فيها من ملكوت النور إلى جحيم الموت والظلام، ثم يبعث من جديد في حركة دائرية لا تنتهي؛ كما أن التقاء الحركتين الرأسية والدائرية ينتهي بإنامة حوار فلسفي وخطاب حكمي رائع مع عالم الموت والحقيقة المكنونة وراء الظواهر العيانية. ولعل أجمل ما في هذا الخطاب، الذي ينسجه الغيطاني في صورة ثنائيات مبهرة، هو هذا الحوار المتواصل وهذا التقابل المستمر بين الظاهر والباطن والحاضر والغائب اللذين يشكلان بالنسبة إلى العلم المصرى القديم وجهين لحقيقة سرمدية واحدة؛ وذلك بقدر ما يردنا التعدد الظاهري وتخيلنا الأشكال والألوان والصور المرئية على سطح البسيطة إلى وحدة أساسية ومصدرية تربط بين العناصر الأرصية والفلكية وطبائع الجسم وأخلاطه وصفات الكواكب والنجوم الظاهرة منها والخفية.

ويسرز هذا الحوار أو الجدل المتشابك بين الحضور والغيباب عبس مصطلح مثل «الفناء» الذي يعنى الإحاطة والتأطير ويعنى، في الوقت نفسه، الفراغ أو الخلاء المسور، أو ليس البناء هو ضرب من تنظيم للفراغ اللامحدود الذي

يحيط بنا من كل صوب؟ أو ليس تكوين الجنين هو تثبيت لبذرة هائمة في حيز الرحم الذي يضفي عليه شكلاً وقوامًا بعد أن كان مجرد احتمال ضمن ملايين الاحتمالات المضيعة في فراغ العدم؟ وربما ينم هذا التقابل أيضًا عن العلاقة الغامضة التي تربط بين الأعداد والصفر، طالما أن العدد هو رمز الثبات أو الحد الذي لا تتغير نسبته مع كل ما يحدث له من عمليات الطرح والجمع والضرب، بينما الصفر هو الخواء الذي يحيط به من طرفيه اللانهائيين: اللامتناهي في الصغر واللامتناهي في الكبر؛ ولكن إذا كان الخلاء يثير الهنع والرعب لدى «فيثاغورث»، لأنه مرتبط لديه بالفوضي والعشمة اللتين تهددان عالم الوحدة والتوازن العددي، فإنه يشكل ألدى الغيطاني، المصير المحتوم لكل عابر ومجتاز لبوابة الحياة الظاهرة، بل بسبب ارتباطه بالغائب والعالم الآخر، أساس الوجود نفسه، والبداية التي يحن إليها كل إنسي، فيا ترى _ كـمـا يقـول الـروائي _ «هـل عُنين لحظة بخـمع بين مــُ يخفي وما يظهر؟» (الرواية، ص ٩٤).

عالم الرغبة:

إن الحكاية، كما قلنا، نمثل في نسيج النص العيطاني نوعًا من الانفلات الدائب من المحدود، وضربًا من تجاوز الحاضر إما إلى غور الماضي السحيق وإما إلى آفاق بعيدة لا يدركها أو يحيط بها خيال منظور أو معلوم. إن الحكاية أشه بغلالة هلامية أو نثار ضوئي يحمل في طياته لوعات الرعة ونفئات الأشواق التواقة إلى ما يحلم المرء بتحقيقه والفاء فيه، من ثم، كان هذا الارتباط السحري بين عالم البنيان وعالم الأنشى، فالمعمار هو معجزة التوازن بين قوى الحامل والمحمول وفصرة التداخل والامتزاج بين العاشق والمعشوق، والمرأة هي مأوى الإلهام وملتقى الإمكانات الدافعة إلى رغبة الاكتشاف وفض مغاليق الأسرار، ألا يقول الغيطاني بأن:

مقاربة المدن مماثلة لاستشراف خبايا الإناث، حيث لواح الوعود الغامضة والإمكانيات التي يصعب تعيينها.

(الرواية، ص ٣٤)

لا غرو، من ثم، أن تكون المرأة ضربًا من المعممار البشري الذي يثير لواعج النفس وكوامن الخفقات بجمال

بنائه واكتمال مفاتنه الظاهرة والخفية؛ المرأة في نظر العاشق الملتاع، مرآة للكون الكبير، وعيونها مجلى لأسراره وخفاياه، ولعل ولع الخليفة بالبدوية الفاتنة، وهو المترع الحواس بلذائذ الحجوارى والحريم، في حكاية «هودج» (ص٧٧)، ليس إلا تجسيداً لجوهر الرغبة نفسها في انطلاقاتها نحو البعيد المستحيل النائي العصى على كل تعيين وتجسيد. ألم يقل الروائي بأن الخليفة ربما «أراد الفرار من مستحيل يصعب بلوغه إلى مستحيل لا يمكن إدراكه» (ص ٨٥)، ولعل هاجس افتضاض العذارى الذي يلح على مخيلة الخليفة هو هاجس الكشف نفسه عن عالم الغموض والأسرار وقلق الولوج إلى كنوز المتع الخفية التي لا تخطر من قبل على بال

وتبرز العلاقة بين المرأة والبناء أيضاً عبر المزيج العجيب بين اللبن والعسل وعجينة الملاط التي تُسند بها أواصر الهودج في ارتفاعه السامق نحو السماء. فالعسل واللبن بالإضافة إلى دلالتهما الفياضة بالأنوثة والأمومة على حراء، نعمتان من نعم الجنة، ولعل ارتباطهما بإقامة الهودج في قلب الصحراء وفي مهب الرياح يؤكد، مرة أخرى، حنم الشوق المستحيل واستفحال الرغبة واتساعها اللانهائي إلى درجة التلاشي والفناء في الكون العظيم؛ كما أن اشتعال الرغبة واضطرامها العارم في قلب الخليفة المتسلط على رقاب العباد وأعراض البنات لا يخلوان من إشارة جلية إلى هذا التناقض الجذري بين السلطة والحرية، وبين القدرة المادية الهائلة المستبدة الغاشمة وعجزها التام المخجل عن كسب القلوب النقية العصية أمام كل إذلال وخنوع

إن الرغبة اللانهائية لا يمكنها أن تتحقق إلا بفنائها في معشوق لانهائي، ومن ثم ارتباط عشق الرجل للمرأة عند الغيطاني بتجربة شبه صوفية تشمل أبعاد الكون كله:

استداراتها رموز لتقبب السماء وكروية الأرض. وضروع نهديها يستلهمه النحاتون حتى الآن، والبناؤون الذين صمصوا الشرفات والبروزات والكوات المشرفة، أما خصرها فعلامة للنسيان والانزواء مع الحضور والرهافة المؤدية، لأردافها الكمال، وما من ذكر توسدهما أو أحاطهما

إن الرواية التراثية، التي أسسها الغيطاني، تبلغ هنا مداها سبكاً وفناً وصياغة؛ فهي لا تخضع لأي نظام سردي غربي معمروف مسواء من حميث توزيع الأحمداث أو تركميب الشخصيات، ولا تتبع مفهومي الزمان والمكان المألوفين؛ فالكان ذكري وحلم، وليس موقعًا يلون الشخصية، ويحدد مضامينها على الطريقة الوضعية؛ والزمان شفافية مطلقة لا تخضع لقوانين التسلسل المنطقي أو لقواعد التراكم الكمي والنوعي لتطور الشخصيات؛ إنه زمان خطي عجائبي يتساوي فبه الماضي والحاضر والمستقبل لأن الوعي المؤطر له وعي حالم يعيش أزمنة الذكري والحنين والحاضر - الغائب والحلم والتطلع من غير إدراك تام للفواصل والحدود. وربما ما نقع عليه من فواصل المصطلح والحكاية ليست إلا نقاطأ لإيقاع ارتكاز السرد على لسان الغائب الذي يتشكل من إيقاعي الحركة والسكون في تآلف مشواتر وتناغم مطرد يؤكدان حضور الغائب وغياب الحاضر. والغائب هو المنبع ولأساس، أي خصوصية التواث المشكل لكل بخربة والإطار أو الرعاء الذي يحدده لنا قاموس المصطلحات ومفرداته المتجاوبة؛ والحضور هو الحادث والعرض وما يطرأ على الإنسان والمكان ومن تغير والخول وخطوب ملازمة لطبيعة المخلوق الفاني ولكل موجود خاضع لقوانين البداية والنهاية والشروق والغروب والإقامة والرحيل.

إننا أمام الرواية - الحلم والحكاية - الرغبة التي تحلق بناً عبر تراث الأمة من طارف وتليد، أمام حلم الغيطاني شاهد العصر وباعث الماضي ورغبته التواقة إلى التوحد بكل رموزه، السامقة منها والمتواضعة على السواء.

بيديه إلا وأدركه ذلك التمام، أما فخذيها وتقوس ما بينهما فمنهما اكتمال العناصر، لذلك عُدت قدماها أساس البنيان...

(الرواية،ص ٢٢٠).

وهذه التجربة مرتبطة بتراث عربى عربق في فن العشق والهوى، فن يتصركز للسباب تاريخية - على مبدأ فاعلية الذكر وضرورة تضوعه لتحقيق أسمى ما يصبو إليه الإنسان من تكامل الحسد والروح وصفاء الذهن والسال إلا أن حضور الأنثى ومثولها في خيال الذكر حضور الغائب ومثول المعيد النائي. فالمرأة، وإن كانت في عالم الواقع عمارة أيضًا الذي تؤججه الرغبة وتخوطه بالألغاز والأسرار، حلمه الذي تأججه الرغبة وتخوطه بالألغاز والأسرار، حلمه الذي لا تكتمل رجولته إلا به. ومن ثم، هذه الصورة الخيالية الخارقة التي ترسمها المخيلة الشعبية للذكر عبر تراث ملئ بأحلام الملذات وأوهام الفحولة والافتضاض التي لانتهى إن المرأة، من هذا المنظور، وعاء دائم، سواء أكانت الأم التي ينحمله بين أحضائها وتؤويه، أم العشيقة التي يغني فيه ويدوب ليبعث من جديد، إنها العمارة الضامة الحاوية، واليحود، ويدوب ليبعث من جديد، إنها العمارة النهائية للوجود؛

لا نتوهج نصاعة الذكر إلا من خلال أنثى. إذ تلمسه يتشبث بها، ذات عصر امتزجا، تعلق كل منهما بالآخر خلال إبحارهما صوب لحظة التذرى والأوج، تعاونهما على رشفة الحياة التي يعقبها همود، البقاء والفناء معًا، دفعت بصدرها نحوه، نفذت إليه بكلها، ارتداها وتلفحت به . وحتى الآن لم تنا عنه ...

(الرواية، ص ٥٧)

مراجع:

١ - جمال الغيطاني: سفر البنيان. روايات الهلال، سبتمبر ١٩٩٧.

R. A. Schwaller de Iubicz, Le Miracle égyptien, Par-_ Y as: Flammarion, 1963.

R. A. Schwaller de Jubicz. Le roi de la theocratie_# pharaonique. Paris: Flammarion, 1961.

فانتازيا الحاكم الائب في تجليات الغيطاني

محمود حنفی^{*}

لغيطاني موقع بين أدباء جيله الروائيين، شيده من المستوى الفني الرفيع الذي صاغ به أعماله الأدبية، وما حشد به تلك الأعمال من جسارة وعمق ونفاذ إلى ما وراء الواقع المظاهر، وغموص إلى ما تخت ذلك الواقع المراوغ الذي لا يكشف عما يخبئه عند القراءة المتعجلة؛ الأمر الذي يغرى عند القراءة المتأنية، باستنباط تأويلات نابعة من، ومتسقة مع، ما يتوارى بالأغوار البعيدة للنصوص.

ولعل (كتاب التجليات) للغيطاني، الذي يراه البعض سيرة ذاتية _ وهو كذلك من ناحية انتمائه إلى ذلك الفرع الأدبى _ بأسفاره الثلاثة، وما احتوته من هموم متشعبة، وتوجع من محن وبلايا، وطرح لأكثر من سؤال عسير، ما يؤكد ما ذهبنا إليه، ويحرض في آن على قراءة تأويلية: إن الغيطاني في هذا الكتاب، لا يسرد مجرد سيرة ذاتية فحسب،

إنما يشع عبر صيغ تعبيرية عالية القيمة وشفافة، برؤى متأملة متفلسفة.

ولا أدّعى أنى سأحيط فى هذه العجالة بالكتاب كله، إذ يتطلب ذلك دراسة موسعة قد يتشعب معها موضوعنا: الحاكم الأب. فواقع الأمر أنى توقفت طويلا حيال ما جاء بالسفر الأول من الكتاب، وتحديداً ما أطلق عليه الغيطانى: الحجليات الفراق». وفيه رأيت تطبيقا دالا على ما ابتدأت بالإشارة إليه من تميز وخصوصية كتابات الغيطانى. وأزعم أن هذا الاقتطاع _ إن صع القول _ لا يخل بقراءة الكتاب فى مجمله، لأنه نابع من، ومتسق مع، ما يطرحه الكتاب ككل، من أسئلة مبدعة ورؤية للوجود.

يقول الغيطاني في استهلاله «للتجليات» إنه لما اكتمن إيابه، فرغ إلى نفسه، يستعيد ويسترجع «بينما زمن المحن يلوح ويبدو»، فهو إذن كان غائبا، وفي حضوره تحقق له

* قاص مصرى .

الكشف، فكيف أتى له هذا الكشف؟ يقول الغيطاني إنه رأى ثلاثة خلفهم ثلاثة.

أما الثلاثة الأول فيتوسطهم الإمام الحسين الذي سيأذن له بالفجليات، هن يمينه أبوه وإلى يساره عبدالناصر، أما الثلاثة الواقفون إلى الخلف فملامحهم متغيرة، ما بين أصحابه وعياله، وبعض من أحبهم أو عادوه أو اقترب منهم فترة طويلة، أو وقعت عيناه عليهم للحظات قصار.

سنتوقف هنا _ بحكم ما اقتطعناه من (كتاب التجليات)، ولتأكيد ما قدمناه في البداية _ عند النين من الثلاثة الأول الأكثر حضورا: أبوه وعبدالناصر، ومنه خرجنا بتأويلنا الذي أطلقنا عليه: (فانتازيا الحاكم الأب).

وابتداء لنلق نظرة مستطلعة على ما جاء بذلك القسم من التحليات الفراق.

يكتب الغيطاني في مستهل «تجليات الفراق»: «بعد أربعين دورة من دورات الأفسلاك، تجلى لي أبي في اللا مكان، والزمان العجيب...».

وكان قبل أن ينبثق التجلى في رأسه، قد سمع صوتا مرتبكا بقول له: والدك.. تعيش إنت، وقبل ذلك كان على سفر.. تنقل ورأى وقابل وابتهج وعمل واستمنع، ثم رجع ومع وقع الصدمة يجأر جمال الغيطاني هاتفا من أثر المفاجأة: «لو أعرف للفراق موطنا لسعيت إليه: وفرقته». ولكن هيهات، لا مفر إذن من التجلى - عوضا عن تحقيق المستحيل - وحينفذ يومض في صدره تجل خاطف، يمهد لتجلى المستحيل:

«ولما بدا الكون الغريب لناظرى، حننت إلى الأوطان حَنَّ الركائب،

بحلى المستحيل الذى يلى هذا التجلى الخاطف، يرى فيه الغيطانى جمال عبدالناصر في تتال أسطورى منبثق من لوعة الحنين إلى الأوطان، يرى الغيطاني عبدالناصر عقب صدمة فقدانه لأبيه ممهدا للإيحاء بامتزاج الشخصيتين: الحاكم والأب. يحدث هذا أوائل الشمانينيات، وفي ميدان الدقى، بالقرب من السفارة الإسرائيلية وقتذاك. وحين يرى عبدالناصر

في هذا التجلى المستحيل. يراه منهكا متعبا لا ينتبه ولا يلتفت إليه أحد، بالرغم من أنه – أى عبدالناصر – بدا شاهقا خارج الزمان الأرضى، يفوق وجوده المادى بوجود غير مرئى، لا يلتفت إليه أحد. فالناس ما عادوا في هذا الزمان – الثمانيات وما بعدها – يلتفتون إلى ما هو شاهق وسامق. لا يرون إلا مواطئ أقدامهم، ولا يحبون أن يتعرضوا إلى مخاطر النظر إلى بعيد أو النظر إلى أعلى. حتى الغيطاني نفسه يجيب عبدالناصر حين يسأله: أليست هذه أعلامهم؟ أليس هؤلاء مياحهم؟ أليس هؤلاء مياحهم؟ أليس هؤلاء النفي ضد ذلك، ولكنني لا أجاهر خوفا وتقية.

خلى المستحيل، إذن، هو دفع النفس لما تعانى من حرقة وأسى واغتراب. فتتمثل تلك النفس فى رؤيا أسطورية مجللة بالحرن، وموز تاريخ حياتهم العامة، فإذا بتلك الرموز التى كانت يوم مضيئة ومشعة بالإلهاء تتجلى «منهكة ومتعبة وتائهة ومنكرة» وسط تدافع الأقدام و«الناس من حوله ماضون».. يظهر عبدالناصر للنفس المكلومة مجسد ومزا كبيرا رائع فى تيه الغربة والدهشة: أليست هذه أعلامهم؟ فلك أليس هؤلاء سياحهم؟ أليست هذه كتبهم وصحفهم؟ ذلك أنه ضهر فى ميدان الدقى، على بعد أمتار من السفارة التي ضوا أنهم سيجعلون منها «نصبا تذكاريا للهزيمة» فى قلب قلعة التحدى.

هكذا، يظهر جمال عبدالناصر لجمال الغيطاني في المستحيل». ولأن النفس الكريمة تأبي الضيم وترفض الاستسلام وتتوق إلى الخلاص وتتعلم من التجارب المريرة أن اما من شئ يثبت على حال»، ينبثق من تجلي المستحيل تجل يقيني يولد على الفور «نجلي المحاولة» يثور عبدالناصر، يأمر بتنكيس أعلام العدو المرفرقة في فضاء القاهرة، يأمر بالقبض على جميع أعضاء السفارة والمندوبين والجواسيس باعتبارهم أسرى حرب، يطوف بالشوارع والميادين، يصيح ويزعق، ولكن أسرى حرب، يطوف بالشوارع والميادين، يصيح ويزعق، ولكن المتجمهرين حول عبدالناصر جند كثيف، يقودهم ضابط المتجمهرين حول عبدالناصر جند كثيف، يقودهم ضابط شاب يلبس رداء أسود، يقتادون عبدالناصر، ويتفرق الخلق، وتندفق مياه جديدة في أنهار البلوى. ويخبو نجلي المحاولة.

لا يتوقف الغيطاني عند هذه النهاية المحبطة، وإنما يستمر في بنائيته المحكمة لتجليات الفراق. يلتقط أنفاسه، يتمهل ويتأمل، يتساءل. وعندئذ يسطع في نفسه مجل غامض، ولكنه _ أى هذا التجلي الغامض _ لا يصعد إلى العقل فلا يأتى باليقين:

رأيت عبدالناصر، مكشوفاً، حاسراً، مبهنالا. أقبلت عليه، وعندما تكلم، تكلم بصوت أبى قال لى: نعم، قلت له: نعم .. فبش وهش لفهمى منه، وعندما أدركت سر فرحه قلت له: لا.. فارتجف، وتغيرلونه، وشك فيسا عنده. قال لى: كيف وجدتم الأمر؟ قلت له: سوء ما بعده سوء. ضرب بينى وبينه حجاب رقيق. قلت له: لماذا؟ غمغم، وتمتم، ولم يحر جوابا. قت له: لماذا؟ لماذا؟ شغل بنفسه عنى، فقلت عاتباً. لماذا؟ لماذا؟ شغل بنفسه عنى، فقلت عاتباً.

فى البداية، فجر نبأ موت الأب لوعة الفراق، وأيقظت لوعة الفراق الحنين إلى الأوطان، فقاد الحنين إلى الأوطان إلى تجليات ظهور عبدالناصر والمحاولة المحبطة المحبطة الأب توحدت صورة الأب مع صورة عبد الناصر. «تكلم بصوت أبى» لتكتمل بنائية «الفانتازيا» المأساوية الحكمة وتختم بالسؤال: لماذا؟

عبدالناصر هو الأب الذي مات ونحن بعيدون عنه في الغربة. ولأنه كان يهش لنا حين نقول له نعم، ويرتجف إذا قلنا لا، ويصمت عندما نسأله لماذا، كان من الضبيعي والمنطقي أن يموت ونحن مغتربون، فيشيع جنازته ويقوم بطقوس دفنه، ثم يرثيه من بعد، أولئك الذين لم يسألوا أبداً؛ لماذا. يموت الأب فيرثيه البندا، الجبناء؟ أما نحن، فلا تتبقى لنا سوى التجليات التي يتوجها تجلى الحزن: اهذا فراق بينى ويينك،

بخليات الغيطاني، وهي تعرض المحنة التي عشناها، تقترب من شاطئ الحقيقة، دون أن تغوص في مياهها لتنتزعها وتعلنها، وهي حقيقة لا مفر لنا من مواجهتها والاعتراف بها. لقد مجسدت المحنة في ذلك النموذج الذي أوجده عبدالباصر،

نموذج الحاكم الأب الذى يأمر لنطيع، ونسأله فلا يجيب. فإذا تملكتنا الحيرة وجربنا قول (لا) تُضرب بيننا وبينه الحجب، وتجوز علينا العزلة فالضياع. وحين يموت الأب فجأة ونحن في غربتنا تلك المؤسية، ترسخ غربتنا ويستذلنا الأوغاد وتتعذب أخيلتنا (بالتجليات)؛ آخر ما بقى لنا من وسائل التصدى والمقاومة.

الحقيقة التي لا مفر لنا من مواجهتها وإعلانها، تقتضى منا أن نبدأ بلا تأخير - فلقد تأخرنا كثيراً وأكثر مما مختمل طروفنا وظروف العالم من حولنا - في مناقشة هذا الوضع الذي قادنا إلى الكارثة، وأن نصحح حدوده وفواصله. فالأب الذي أوصتنا الرسالات السماوية - ورسالة الإسلام على وجه الخصوص - باحترامه وطاعته إلا في معصية الله، ليس هو الحاكم الذي أمره الله أن يكون حكماً بين الناس. فإذا أصاب يكون له علينا الشكر، ولكن إذا أخطأ تجوز مساءلته، بل إنزال العقاب به حسب مقتضى الحال.

الأب كيان يختلف عن كيان الحاكم. وقد يقترب الكيانان ويتشابهان في بعض الواجبات والمسؤوليات: غير أنهما أبدا لا يتوحدن. والنموذج المائل أمامنا يوضح ذلك بأبلغ تعبير. ولقد كان عبدالناصر حاكما خلط مسؤولية الحكم بواجبات الأبوة. وزين له ذلك المطالبة بحقوق الأبوة: السمع والطاعة والخضوع فاختلت الموازين والمعايير وتفرقت السبل بين الناس. ثم عمت الفوضى، حتى أثمرت التجربة توارى الرجال وضعضعة النفوس ووهن الأرواح وانحلال الشباب. والشذوذ لا يلد غير الشذوذ. وحين أتت الكارثة وانكشف وجهها القبيع، بدأ عبد الناصر يراجع خطأه واختلاط أفكاره. ولكن القدر لم يمهله فمات قبل أن يرسى قاعدة التصحيح.

مات عبدالناصر قبل أن يستدعى أبناءه من الغربة، وقبل أن يتجاسر الأبناء بدورهم ويحطسوا أسوار تلك الغربة في آن

وقبل أن تتم المواجهة الحاسمة بين معانى كيان الأب ومفاهيم دور الحاكم، كان الأوغاد يعدون عدتهم لاغتصاب كل شئ؛ أولئك الذين صمتوا في مواجهة كل الأخطاء، أولئك الذين داهنوا وتملقوا وزينوا لعبدالناصر قهر عقولنا

وتدنيس ضمائرنا، أولئك هم أنفسهم الذين أسرعوا باغتصاب مكان عبدالناصر واستثمار أسوأ أخطاء عبدالناصر ليعلنوها بعد ذلك صراحة: سلطة الأب، رب العائلة،، أية عائلة، وأين هي؟؟

يقبول الغيطاني على لسان الأب: «كنت أباكم، وأنتم أبنائي. شببتم، وأصبحتم رجالا، وفتحتم بيوتا، ولم تعرفوا شيئا عنى. فإذا افترضنا أن ذلك صحيح، فمن المسؤول؟؟».

يختتم جمال الغيطاني المجليات الفراق، بالآيات القرآنية التالية:

«وجعلنا من بين أيديهم سداً، ومن خلفهم سداً، فأغشيناهم فهم لا يبصرون. وسواء عليهم أنذرتهم أم لم تنذرهم، لا يؤمنون».

تلك النهاية المنطقية ومنطق النهاية. غير أن الغيطاني كاتب ذو وعى متنام .. إنه يدرك أبعاد المأساة التي عاشها. يرى مقدماتها مع نتائجها فيستخلص من عمق التجربة المريرة وأية حزينة. يقول في «تجلى الأرض والزمان المتغير»: «تلك رقعة محدودة، عند المفارق، وآد من المفارق.».

ينجو الغيطاني برؤيته تلك من محدودية النظر والبعد الواحد، ويفلت من مغريات الأدب السياسي ومهاويه. ولكنه عبر هذا العمل ككل _ يسدو أسيرا، ولايزال، لأسطورة الحاكم الأب. أهو الخوف الدفين الذي غرسته في نفوسنا عبادة الأصنام، أم الإرهاب الذي مازلنا نتعرض له على كل الجهات؟؟



* 44 ****

تحولات المقدس والمدنس الأب: الأركتايب-المعبود-الخاطئ

قراءة لحرفية القص في رواية: «سيرة الشيخ نور الدين» لأحمد شمس الدين الحجاجي

على البطل*

مداخل

٩

أحمد شمس الدين الحجاجي، الأستاذ الجامعي، له بحث أكاديمي عن القاص السوداني الطيب صالح، عنواله «صانع الأسطورة». وللقاص أحمد شمس الدين الحجاجي رواية سماها (سيرة الشيخ نور الدين) وإذا كنت لم أقرأ البحث، فقد قرأت الرواية؛ وعندما دفعتني قراءة الاستمتاع إلى محاولة تقديم قراءة كليل لها، وجدت رغبة منحة في استعارة عنوان بحث الحجاجي عن الطيب صالح، ليكون عنوان قراءتي لروايته: لذلك كدت أستأذنه في أن أسمى هذه القراءة: «صانع الآركتايب». ولكن لتقليبات البحث وجوهها

أمر آخر؛ لقد حملت الرواية إلى المنيا - وطنى، وفى نفسى خوف من معاناة مالاحظه السلف على «إبداع العلماء»، فقد رأى الناس فى هذا الإبداع كزازة تنتقل إليه مما يأخذ به العلماء أنفسهم عند دراساتهم لأدب الآخرين، فهم لايتبحون لأنفسهم مايتبحه الأدباء لها من التحرر مما يصطنع النقاد من مقاييس - فاشلة فى غالب أمرها - نقدية؛ ولكننى حين خلوت إلى الرواية عجبت. عجبت من شمس ولكننى حين خلوت إلى الرواية عجبت. عجبت من شمس الدين «المبدع»، الذى لايحمل من سمات شمس الدين «الأكاديم» شيئا؛ فالمبدع يتضوع رقة وعذوبة ولماحية

لنافعة أحيانا، فبعد إعادة القراءة مرات بدأت وجوه الشخصية

فى التجلى والتواتر المتماسك، بحيث لم يعد وجه النموذج الأعلى هو السمة الوحيدة للأب، بل تباينت تطوراته في دائرة تبدأ من الأركتايب إلى البطل، أي من الإنسان/ النموذج

إلى النموذج الإنسان؛ مرورا بالتحول من الأركتاب إلى

المعدد أو المقدس **.

(*) كاتب هذا المقال (١٩٤١ - ١٩٩٧) كان يعمل أستاذا بقسم اللغة العربية، كلية الأداب، جامعة اللغة العربية، الصورة المسعرية في الأدب العربي القديم، الأسطورة في شعرية - شاكر السياب، شبح قايين بين إدبث ستيوال وبدر شاكر السياب، شبح قايين بين إدبث ستيوال وبدر شاكر السياب - دراسة مقارنة.

وتعاطفا: أعتقد أن من يتعاملون مع الأكاديمي يتمنون لو أنهم صادفوا فيه قدرا منها. وعجبت من العمل الإبداعي، الذي استطاع أن يفلت من قبضة التفكير «الهيبوقراطي عادة»، لأنه التفكير «الأكاديمي»؛ فجاء عمله الإبداعي صريحا جريئا حادا، وهي السمات التي تميز الإبداع الحق. إن عمل الإبداعي الحق هو «قبول» ابتبداء، أما عمل الأكاديمي فهو قول على قول؛ تراعي فيه محاذير ومزالق كثيرة، لايحفل بها المبدع الحق حين يمارس عمله في خلق، الفني."

٦

«الآركتاب» هو النموذج الأصلى أو الأعلى. الذى يتكون فى النفس - فى مرحلة الطفولة العقلية - إزاء الموجودة ما، قريب منا - «شخص» أو «شئ» - كالأم، والبيت؛ يصير بموجبه هذا الموجود مثالا ورمزا خارقا. هذه الآلية - التى تصاحب الذهن البشرى منذ مراحله المبكرة - كانت الأساس فى تأليه هذه الموجودات - ونسج الأساطير حولها - فى العصور القديمة.

إن مجموعات النماذج العليا ـ التي تستقر أنماطها في اللاوعي ـ ليست فردية، بقدر ماهي جماعية متولوثة: راسبة في اللاوعي من حيث تقوم _ في الجماعة _ بما تقوم به الغرائز بالنسبة إلى الفرد. فالنماذج الفردية - التي يتم صنعها في لاوعي طفولتنا الشخصية _ ليست إلا تحققات جزئية للنماذج الجمعية القديمة: الموروث، الذي لايموت: تتعانق معها وتتكامل بها. فأركتايب «الطريق» (على سبيل المثال، وإن يكن نموذجا تابعا أو ملحقا بنموذج أكثر أهمية وتجذرا هو آركتايب «البيت») يبدأ تكوينه - في طفولتنا المبكرة -نتيجة لمغامرتنا الأولى في التسلل - منفردين - إلى الشارع الجاور ولبيتنا": الذي نحس فيه الأمان ـ دون وعي واضح حتى هذه اللحظة ـ لمعرفتنا بوجود «الأم» ـ والأب. وفي لحظة الهلع التي تصاحب التباس (طريق) البيت بطرق أخرى _ إذا تسللنا إلى أبعد مما يجب _ لبيوت لانعرفها، ولم نكن نلاحظها من قبل، نتبين كم في «الخارج» من مخاطر، وكم في اطريق البيت، من حميمية وأمن.

إننا نستعيد الإحساس بهذه اللحظة - حتى دون أن نتذكرها بوضوح ـ كلما عدنا للبيت بعد فترات من البعد؛ كما أننا نخلع هذا الإحساس ـ عندما نصير كبارا ـ من صريق «المنزل» (حضن الأم/ الكن الشخصى في ركن آمن) إلى طريق المعبدا. وهنا يتقاطع ذلك الإحساس وبخربة الإنسان البدائي، الذي قدس «الكهف» بوصفه معبدا: إذ عندما نزل إلى «السهل» وسكنه _ إلى جوار مزرعته وحيواناته الداجنة _ ظل ابيت جماعته القديم الكهف موضعا حميما يمارس فيه عباداته؛ واتخذ الطريق إليه سمت القداسة: في صورة الشعائر الملزمة التي تؤدى - في مراحل صعود الجبل الختلفة - حتى يصل المتعبد إلى بيت الأسلاف: الكهف المظلم/ قدس الأقداس؛ ثم نقل البدائي كهفه معه إلى المعابد التي أقامها _ فيما بعد _ على السهل: غرفة مظلمة مقدسة، يضع فيها تمثال إلهه الأب الأعلى القديم؛ وتم تخوير الشعائر التي كان يمارسها في اصعودها الجبل لتناسب الطريق السهلي الجديد. ثم يرتقي بها إلى المستوى المعنوي فيما بعد ـ حين يرتقي التصور كله من المادي إلى المعنوي _ ليصير «الطريق» _ يوما _ هو «المسيح»: (أنا هو الضريق)؛ ثم يصير «الطريق» هو «التصوف»: الخلاص الذاتي، غوصا في أعماق النفس المظلمة، الاستنهاض قواها السرية؛ وتأخذ المفردات مدلولات روحية جديدة، فم «السفر وانجاهدات والأحوال والمنازل والوصول» تمحم مكونة قاموسا خاصا، لمنهج خاص من مناهج الروح: وهكذا يلتقي «فردي» الطفولة بجماعي «التاريخ» ، على قاعدة من مرافعات اللاوعي الجمعي. إن صناعة الأركتايب ـ. إذن ـ صناعة تتلازم في العقل البشري ومرحلة مبكرة من طفولته: حيث يقوم بإدراك «الوجود» و «الموجودات» إدراكا خاصا جدا، يقوم على درجة علاقته هو بهذه الموجودات:

إن الطفل تبدأ خبرته بأمه على أنها: «آركتايب» الأم الكبرى؛ إنها هى (حقيقة): المرأة الخارقة، كلية القدرة، التي يعتمد عليها فى كل شئ؛ وليس على أنها الحقيقة الموضوعية لأمه الشخصية: هذه المرأة المحددة زمانيا: التي ستؤول إليها صورة أمه فى المستقبل، حين يتطور وعيه

وذاته (....) وبتعبير آخر، إنه لايدرك العالم من خلال وظائف الوعى، وبوصفه عالما موضوعيا يفترض - سلفا - الانفصال بين الشخصى والموضوعى؛ ولكنه يخبره (أسطوريا) في صور أركتايية، وفي رموز (1).

منذ اللحظة الأولى - إذن - يتعانق النموذج الأعلى والرمز: فالنموذج رمز لوظيفة، وليس الكيان الموضوعي/ الشخصي هو محل النمذجة؛ فإذا كانت تبدأ ـ من نقطة ما _ حوله، فإنها تنتهي إلى الترميز عن وظيفته، أو عن «الحاجة» إليه. ومن خلال ذلك الوضع النفسي تبدأ رحلة الأسطورة التي تحول والرمز، إلى معبود: فالأسطورة تأخذ مادتها الخام ـ شخصياتها ـ من النموذج الأعلى؛ والأهم. إن مافيها من تقييم للشخصيات بالخبرية أو الشرية قد أخذ مادته الأصلية من شعور مستقر في النفس نحو «النموذج؛ الذي يعطى شخصياته ملامحها _ المتبلرة في عملية الترميز ... لتكون معبودات. وهنا يجب أن نتنبه إلى أمر أساسي، هو أن فكرة ٩ المعبود، في الوثنيات لاتعني الخير الخالص: إذ تسة معبودات شريرة؛ ومعبودات تتراوح صفاتها بين الخير والشرء هي الأقدم والأعلى. إن •حتحور، المصرية هي إلهة الأموَّمة، ورعاية الحياة والنماء؛ ولكن ، تسجل عليها الأسطورة فتكها بالمصريين حين خرجوا عن الصواب، فولغت في دمائهم، ولم تنته إلا بعد أن ملأت الآلهة أحواض الأرض بالجمة الحمراء _ مياه الفيضان _ فشربت حتحور حتى ارتوت، ظانة أنها تشرب من الدماء. إن حتحور الرحيمة _ إذن _ يمكن أن محمل من صفات القسوة قدرا كالذي محمله آلهة الشر الخالصة؛ ولكنها تظل إلهة الأمومة والحنان: إذ إن صورتها الأسطورية قائمة على أساس من آركتايب الأم، التي توازن بين التدليل والتأديب. وحيث لايستطيع الطفل فهم هذا التوازن _ فضلا عن أن يوازن بين مشاعره لحظة المتعة في التدليل ولحظة الألم في التأديب ــ فإن مشاعره بالإيجلب أو السلب تصل إلى أقصى حدتها: سواء عند تلقى التدليل، أو التعرض للتأديب؛ لذلك يحمل النموذج _ الذي يشكله للأم _ صورتي الخير والشر معا. فلا ينبغي أن تدهشنا الصورة الأسطورية _ التي تقوم بداية على الأساس الآركتاييي _ لإُنهة

الأمومة (حتحور) المصرية، وإلهة الحياة عشتار (العراقية)، والهمة الولادة وأفروديت؛ اليونانية، ودعناة؛ العربية؛ حين نراهن إلهات محاربات، يستمتعن بسفك الدماء: إذ استمدت كل منها ملامحها من النموذج الأعلى المتحول: «أركتايب الأم العظمي، التي تفرض عليها مشاعر الحنان أن تقوم . بالتدليل؛ وتفرض عليها مسئولية التربية أن تمارس قسوة التأديب والفطام. كما يجب ألا يدهشنا أن الآلهة: بعل ا حدد ا ودا ملكارت / مولوخ / زيوس / مردوخ / رع، هي آلهة للماء السماوي الذي ينشىء الحياة على الأرض؛ كما أنها الآلهة التي تضرب بالصواعق: لأن تأسيسها الأسطوري يقوم على ملامح (آركتايب الأب الأعظم، الذي لا تبرأ وظيفة خلق الحياة _ وحمايتها _ لديه من سمات القسوة والعنف؛ وذلك مقارنة بإلهات وآلهة الشر الخالص _ أو الشر الغالب -مثل: الإله ست، والإلهة تاورت في مصر؛ والإله يم / موت/ داجون _ الظلام _ والسعالي في الثقافة الصحراوية العربية القديمة؛ وتيامات، ثم أرشكاجل، وشياطين أرالو في بابل؛ وكرونوس، وخاتوس (العماء / الفوضي). ثم التيتانوس قتلة «زاجريوس» في الثقافة الإغريقية.

١ - الأب: النموذج الأصلى

تبدأ الرواية/ السيرة - زمنيا (٢) - عند مفصل أساسى في تشكيل صسورة الأب، ينتقل فيه - نهائيا - من «الآركتايب» إلى «المعبود» الأسطورى: على المستوى الذاتى «اللاوعى»؛ وإلى «بطل» شعبى: على المستوى الموضوعى/ «الوعى». هذا المفصل هو صيف عودة «محمود» (الراوى الذي يحكى أحداث الرواية) من القاهرة بعد تخرجه في الذي يحكى أحداث الرواية) من القاهرة بعد تخرجه في وآخر أحداثها الكبرى: أمر الحكومة بنقل الجبانة التي يرقد فيها أسلافه، وهدم الساحة التي تمثل مجد هؤلاء الأسرة الذين فيها أسلافه، وهدم الساحة التي تمثل مجد هؤلاء الأسرة الذين يسعون إليها بخاصة عند الاحتفال بمولد جدها الأعلى - يسعون إليها بخاصة عند الاحتفال بمولد جدها الأعلى - الشيخ يوسف أبو الحجاج الأقصري». ولكننا في تتبعنا لتكوين صورة «آركتايب» الأب - ثم تحويلها إلى أسطورة - سوف نتجاوز عن الترتيب «الحكائي» لأحداث الرواية،

باحثين عن ترتيب آخر يعتمد على «نمذجة» الأب، ثم محاولة إلبامه لبوس الشخصية الأسطورية؛ وهي مرحلة تالية _ بالطبع على المستويس: زمنيا ومنطقيا _ للنمذجة.

بمكيدا أن نسمل - ابعداء - مراحل العجول البدائية الكبرى لصورة الأب في ثلاث مراحل عريضة:

١ ـ من الطفولة المبكرة حتى حادث الوقوع في الفسقية:
 الأب / النموذج الأعلى.

 ٢ _ من الوقوع في الفسقية حتى فيضان النيل: الأب النموذج الأعلى / المعبود.

 ٣ ــ من فيضان النيل حتى موت الأب: نهاية المعبود / وقيام البطل.

فى المرحلتين الأوليين يكون فيها الابن واقعا مخت سيطرة الأب، على الرغم من محاولات التملص التى يذلها؛ ولكن متى بلغنا المرحلة الثالثة، انتهت المبارزة بمصالحة داخلية: صورة البطل / الأب/ الابن؛ بعد أن يتم استيعاب الصورة الموضوعية، ويتبين إمكان التخلص من احتلال الأب لشخصية الابن. لقد كان هو الذى أظهر للأب علامة وفاته ـ دون أن يفطن إلى ذلك ـ مرتين: الأولى عندما كرر مافعله الأب فى النيل، والثانية عندما قص عليه رؤياه 1 البحث عن قصر له فى الجنة، ولكن لندع ذلك إلى وقته فى التحليل.

إن التمايز العائلي (للحجاجية) _ وسط باقي (بيوتات) المنطقة _ لايصلح وحده أساسا لنشأة (آركتايب) الأب لدى الراوى طفلا: من حيث إن تكوين (النموذج الأعلى) آلية طبيعية لدى الجنس الإنساني، نابخة من طبيعة الإنسان _ التي يدرك بها العالم في صورة أسطورية أساسا _ في مرحلة الطفولة العقلية؛ ومن حيث إن إدراك تمايز مركز العائلة _ في محيطها البشرى _ فاعلية تتطلب قدرا من التمييز، وهي فاعلية متأخرة عن المرحلة _ المبكرة جدا _ التي تتكون فيها النماذج الأصلية في النفس الإنسانية.

وهكذا، لاتختلف الصورة الأركتابية للشيخ نور الدين _ التي تخلقت منذ الطفولة المبكرة _ في نفس ابنه محمود،

عن أى (آركستايب) للأب في نفس أى ابن: الكائن كلى القدرة كلى السطوة؛ أو الحامى المخوف، والمنافس البغيض، الذي ترتبط به (الأم) وتنزوى أمامه.

إلا أن والعبماير المعاقلي، مستما يعبينه الطفل من خلال مسيرة النضج المتالية الخطوات مو الذي يجعل انتقال الأب من مستوى والنموذج الأعلى، إلى مستوى والشخصية الأسطورية، أمرا ممكنا، بل مرغوبا فيه؛ حيث ينظر إلى والحجاجية، عقديدا موصفهم أسرة ذات طابع خارق للمألوف: ديني بالتحديد؛ فهم أحفاد العارف بالله سيدى يوسف أبو الحجاج الأقصري، أحد حماة الصعيد المقدسين. إنهم مبالتعبير العامى من وأهل الله، مبل هم من وأعيان، أهل الله مالله الذين يعرفهم ناس الصعيد؛ إذ لم يبق من أحفاد سيدى عبد الرحيم القنائي في قنا، أو جلال الدين السيوطي في أسيوط، أو أحمد الفولي، والقشيرى في المنيا على سبيل المثال ما يمتد بأسر هؤلاء الشيوخ كما يمتد ناسل أبي الحجاج من خلال والحجاجية، في الأقصر.

٢ - تحول الآركتايبي إلى الأسطوري

يمكننا _ إذن _ أن نحدد لحظة الصورة (الآركتاببية) للأب _ وبداية تخلق الصورة (الأسطورية) له _ بالحادث الذى رواه عن طفولته: يوم سقط فى مقبرة المائلة فرأى جسدين من أسلافه الصالحين لم يرهما فى حياتهما، وكانت ملامحهما صورة من ملامح أبيه:

كان يختفى فى الجبانة _ من زملائه _ فى لعبة الاستغماية، وبينما كان يجرى سقط فى فسقية، فوجد نفسه وجها لوجه مع جسدين يشبه أحدهما الآخر. تسمر فى مكانه، حاول أن يتعد عن الجسدين فاضطر للمسهما. نظر ثانية فإذا به أمام وجه أبه. أخذ يصرخ، فسمعه زملاؤه الذين أخذوا ينادون على من يخرجه من الفسقية: ذهب إلى المنزل وهو مازال يصرخ: شفت أبويا ميت، ومعاه واحد تانى.

(الرواية، ص ص: ٧٧ _ ٧٤)

إن هذه التجربة قد كرست الصورة «النموذجية» التى كانت ملامحها تتبلور فى نفس وذهن الطفل عن «الأب» : الأب المعجز، الذى يحيا بينهم كما يحيا الناس، وهو فى الوقت ذاته ميت مدفون فى الفسقية، كيف يمكن ذلك؟ هذا هو السر الإعجازى الذى يملكه هذا الأب وحده: النموذج الذى لايشابهه أحد من آباء إخوانه. إن له القدرة على أن يكون حيا وميتا فى اللحظة ذاتها: هنا تبدأ رحلة الأسطورة. نقول: بدأت فحسب، لأن السيطرة على لاوعى الراوى _ منذ هذه اللحظة وإلى تخرجه من الجامعة _ ستكون التركتاب الذى تكاملت ملامحه المرهوبة؛ لا للمعبود، الذى كان عليه أن ينتظر تكامل صورته، فى الأزمة التى تبدأ بها الرواية: فى صيف التحول النهائى المشهود.

وعلى الرغم من تكامل وآركتايية الأب وبداية خولها نحو الأسطورية - لحظة وقوع الطغل ومحمود، في الفسقية، عن طريق تصديق والرؤية الواعية وللمشاعرة اللاواعية: التي كان فيها الطفل يدرك عالمه - في عصره المبكر، السابق على هذا الموقف - إدراكا أسطوريا؛ فإن العلاقة بين الشخصيتين - الأب والابن - تظل متسمة بسمات كثيرة من و الشخصية، على المستوى النفسى: أعنى سمات الغيرة والمنافسة. لقد تكاملت الصورة النموذجية، وتأكدت، عبر والمنافسة. لقد تكاملت الصورة النموذجية، وتأكدت، عبر الفورى - الطفولى - وسط المقبرة، ثم برؤية الأسلاف المقدسين الذين لم تأكل الأرض أجسادهم - كباقى الموتى من البشر - والذين يكرر أبوه صورتهم: أوزير / حرو الحي، الرمز الذي يمثل الأوازير الموتى/ الأحياء من أسلافه.

هل تشى هذه اللوحة الروائية (طفل يسقط فى مقبرة من مقابر الأسرة، فيرى أباه ميتا ومدفونا منذ دهر) برغبة دفينة فى قتل الأب - أو فى صوته على الأقل - دون أن يتحمل مسئولية اجتماعية أو أخلاقية من جرائها؟ هذا بحث نفسى فى الأساس، ولا نهتم به هنا؛ ولكن مايهمنا هو إشارته إلى صراع ما، ضد أب يمثل قوة ميتافيزيقية: الميت/ الحى الذى لانجرى عليه سنن الكون كبقية الآباء؛ والمشكلة أيضا، أنه أكثر صرامة من بقية الآباء؛ فإذا كان الإدراك الأسطورى للعالم، والتشكيل الآركتاييي للأب يتضمن شيئا من التميز -

بالتبعية - للطفل، فإن الحقيقة الموضوعية للأب تلقى تبعة مرهقة على الابن. إن تغليف طفل برداء رجل - له انضباطه الخاص (لمجرد أنه من الحجاجية) - لهو أمر عسير:

عندما ترك محمود القطار، وجد آباء زملاته وزميلاته على الرصيف. وبالطبع لم يكن بينهم والده. فلم يحدث - مرة واحدة - أن ودعه والده أو استقبله على المحطة. ولم يكن محمود يريد من والده أن يصنع ذلك، فهو يعرف جيدا أنه يقصد أن يفطمه عنه.. أن يمنحه استقلاله وأن يجعله حرا في حركته، ولكن هذه المرة كان يتمنى أن يكون والده مع هؤلاء الرجال. إنه في شوق لرؤيته.

(ص: ۲۵).

إنه لايناقش حق في «الأمنية»، ولاحق أبيه في «فطامه»، ولكنه يستسلم «للحكمة» التي يبرر بها سلوكه، بل يكاد يعتذر عن الأمنية - التي حاكت في صدره - بأن سببها الشوق لرؤية «والده».

إنه هنا يتعامل مع (الآركتايب). ففي حالة سيطرة الآركتايب، لايكون الصراع ضده مشروعا، لأنه ليس ممكنا؛ فهو على يقين من هزيمته في هذا الصراع. ليس بمقتضى القيم الاجتماعية وحدها؛ ولكن لأنه مهزوم - من الداخل - أمام سطوة (النصوذج): (كلى القدرة)، (كلى السيطرة). لنأخذ هذه التعبيرات على التوالى لنتبين ذلك:

* _ أى رجل هو الشيخ نور الدين. لقد حاول أن يصنع مثله فعجز، حاول أن يجد عملا ولكن القاهرة لم تعطه هذا العمل. أراد أن يستقل عن أبيه فلم يستطع. ما إن يبدأ الشهر حتى يتشوق طلبة الأقصر إلى خطابات آبائهم الحملة بحوالات بريدية، أما هو فكان يكره انتظار هذا الخطاب، وأكثر ما يكره الحوالة البريدية التى تذكره دائما أنه تابع للشيخ نور الدين. إنه لا يرفض تبعيته له، ولكنه يريد أن يشعره أنه مثله: قوى، قادر (ص:٥٥).

* _ إنه يعرف جيدا أن الشيخ نور الدين يقف بينه وبين كل متعة جسدية، لقد رآه مرة _ بعد أن تعرى مع امرأة فاتنة الجمال _ يخترق الحائط ليقول له وأهذا أنت؟ه. تكررت هذه الصورة فأوقف [أو أوقفت) بالأحرى حركة جسده]. كثيرا ما يسائل نفسه: هل هذه الصورة حقيقة أم أنها من صنع الرهبة من هذا الرجل؟ (ص: ٢٦).

* _ أى رجل هو الشيخ نور الدين؟ إنه يحس بفخر أنه ابنه، ويحس أيضا بتعاسة أنه لايستطيع أن يقيس قامته بقامته. تمنى كثيرا أن يصارعه فأهل الأقصر يروون الكثير عن قوته البدنية. يطرد هذه الأفكار، فهذا لايليق به. إنه شيخ كبير، ولكنه يعرف أنه سينهزم(ص: ٢٦).

* ـ لقد أبلغه أحد أصحاب الشيخ أنه يعتدحه، ولايرى فيه عيبا إلا أنه لايصلى. لم يطلب منه بعد أن كبر أن يؤدى فروض إسلامه. وحين علم هذا من صديق الشيخ أخذ يواظب على الصلاة. حاول أن يريه ذلك (ص:٢٤).

پنهم - في المدينة - يقولون عنه أنه أكشر إخوته شبها بأبيه، وهو لايصدق أحدا. إنه يعرف أن هناك طريقا طويلا لكي يكون الشيخ نور الدين (ص:٤٦).

ولنلاحظ كيف ينسج الروائى _ بحرفية عالية _ طبيعة علاقة بطله بوالده، على أساس من معطيات علمية: إن العلاقة بين الطفل والأب تتشكل في مجموعة من المشاعر السلبية والإيجابية، لايسمح إلا بإعلان الوجه الإيجابي منها فحسب؛ أما السلبي فيختفي منتظرا الانفصال بين الصورة المشخصية للآركتايب، والصورة العامة للمعبود: من حيث يكون الصراع بين الإنسان ومعبوده أكثر يسرا _ على المستويين النفسي والعملي _ من الصراع ضد أبيه. إن صورة الأب/ الإله _ الآركتايبية _ أشد صرامة وتسلطا من صورة الإله/ الأب الأسطورية؛ ويمكننا فهم ذلك عند المقارنة بين

صورة (الأب / الإله/ الطاغية): (يهوه. رب الجنود) لدى اليهود، والإله/الآب): (ضابط الكل) في المسيحية؛ أو بين شخصيتي موسى المحارب، ومسيح السلام. لذلك فإن السلوك الطبعي للابن – الذي تمنى ولم تتحقق أمنيته – هو الرضا بهذه القسوة؛ إنه وجه التفاني لاوجه الإدانة (أو لعله وجه الإدانة يتخفى في مظهر التفاني!)؛ لنقل في البداية إنه وجه عاتب: إنه (في شوق لرؤيته) فحسب. (هل نلاحظ أنه على محطة الأقصر، ولن يستغرق وصوله إلى المنزل دقائق: فيرى الأب (الذي هو في شوق لرؤيته)!

على أى حال، لقـد وصل محمـود إلى المنزل، ورآه والده. وهناك نتبين ضغط الصورة اللاواعية للآركتايب:

دفع باب المنزل ليجد والده محتبيا على الكنبة. يمسك محمود بيده، ينهال عليها تقبيلا، فيسحب الوالد يده ويرفع رأس ابنه ليقبل جبهته ثم ينادى:

يا أم حجاجى، محمود وصل ... تخضر الأم لتقبل ابنها، وتغالبها الدموع وهى تخضنه، ثم سمينة ... استيقظ أخوه الصغير عبد الرحيم ليشاركه طعامه. بدا على الجميع أنهم لم يدهشوا لحضوره فقد كانوا يتوقعونه. كيف عرف الشيخ أن ابنه سيحضر اليوم ؟ على محمود أن يتوقف عن الاستفسار عن كيفية معرفة أبيه لأشياء كثيرة. إنه لايجد لها تفسيرا، ربما يكون نور الله قد حل على عقل الشيخ حتى جعل الأشياء تبدو واضحة أمام عينيه (ص: ١٧)

٣- المقدس/ الأسطوري

إن الأب (يرى) أشياء كثيرة، وويعرف، أشياء كثيرة، ولاينبغى البحث عن سر هذه المعرفة لأنها فوق البحث والتعليل؛ ولكن التحول من الآركتايب إلى الأسطورة يحمل بطبيعته (تفسيرا): التحول في اللاوعى الفردى عند محمود، كالتحول في اللاوعى المواء.

فى هذا الصيف: يأتى أمر الحكومة بهدم الساحة الجبانة، ويأتى الناس إلى الشيخ نور الدين يشكون من تأخر لفيضان وانخفاض الماء في النيل:

الفیضان السنة دی بشایره مابنتش، والسواقی خفت میتها. لعارفین نسقی أرض ولانروی زرع. السنة دی سنة تحاریق (ص: ٦٣).

لايطلب الناس معونة الشيخ في الأمور الدنيوية فحسب: مواء فيما تقتضيه وظيفته الرسمية - مأذونا - من إجراء زواج أو طلاق، ولا ماتقتضيه وظيفته الاجتماعية - شخصاً مسموع الكلمة - من توسط لحسم مشكلات عويصة تحل بهم: وازواج حسن، زواج صليب وتريزا، تزويج عزيزة ليونس الذي كان قد غرر بها، مشكلة دياب. إلخ)؛ ولكنه الشخص المؤهل للخلاص من مشكلات الطبيعة أيضا: أليس هو قطب الوقت، الموعود بالخلاص؟ لقد عهد به جده (السيد يوسف) - قطب الأقطاب - إلى قطب وقته (الشيخ الطيب) لينشئه، وقد رعاه شيخه إلى أن عهد إليه بمكانه من الطريق: الإفتاء، والقطبانية؛ عندما أحس بدنو أجله:

رفع الشيخ الطيب يده إلى السماء، وأخذ في الدعاء:

- اللهم إنى أعلم أن نور الدين حبيب إليك، وإلى الناس؛ اللهم قربنى إليك بحب نور الدين. مد الشيخ الطيب يده إلى رأس نور الدين المطرقة، وقال:

ــ لن څختاجني بعـد الآن يانور الدين، سـتكون مفتى طريقتنا؛ فنحن نحتاج إليك (ص:٢١١).

إنه بدعائه إنما يوحى بأن نور الدين يرتفع - فى مدارج القطبانية - عنه، فنور الدين يخلفه فى الإفتاء، ولكن مرتبته فى القطبانية أعلى، ربما هى مرتبة جده السيد يوسف: قطب الأقطاب؛ لذلك كان هو الموعود بعظائم الأمور منذ صغره.

أليس هو (طفل الوعد) الذي بشر به الشيخ (أبوشرقاوي) أهله؟:

روى له أخوه الحاج أن عمه أخذ جاموسته لتستحم فى النهر عند هذه الجميزة، فأخذه التيار وغرق. بكى الأب ابنه الوحيد. وكان الشيخ أحمد أبو شرقاوى - شيخ الصعيد - فى الساحة. رأى آلام الأب فدعا له دعوة: - اللهم اجبر كسره بنور الدين أبو البركات. اصبر يامصطفى فإن الله مع الصابرين، وسيخلفك الله بمن هو خير منه. اذهب إلى بيتك.

سمع مصطفى يونس كلام الشيخ، وذهب إلى منزله، ونام مع زوجته. إنهم يقولون إن عدد الأيام التى مرت منذ هذه اللحظة _ حتى ميلاد نور الدين _ تسعة أشهر كاملة، لاتزيد ولاتنقص (ص: ٨٣).

ثم يراهق، فإذا هو الفارس الذي لايبارى في المرماح، والمنازل الذي لايهزم في التحطيب، والشخص المرهوب الذي إذا غضب تحول وجهه إلى صورة الأسد الخيفة حين يغضب على أحد الخطاة، على مستوى الحقيقة الواقعية البشرية؛ حتى قال له ابن عمه يونس ـ عندما كانا شابين -:

وإنت بتثنغل عصبجي يانور الدين؟٠.

وهو الولى الذى تقوم بولايت شواهد من الخوارق الكونية: النجم المذنب، الذى استقر وسط دارته فى بداية وصوله والذى اختفى عند موته، وهو البشرى الخارق، الذى يستطيع إتيان أقوال أو أفعال بالإيحاء: حديثه إلى رفيقه، ومعاقبته لبصيرى؛ دون أن يتحدث أو يتحرك بالفعل . ثم هو الشخص الذى يتجلى نور الله على عقله فيعرف أشياء كثيرة؛ على مستوى الطريقة، والعالم الروحى، حتى ليقول له بصيرى – فى رحلة العودة من السوادن – عندما شاهد نجمه يستقر وشهدنا لك يانجم، شهدنا لك يانور الدين؛

اقترب النجم ذو الذنب من دائرة النجوم.. دخل النجم الدائرة..احـتل مكانه وسطها، توقف.. استقر ..بدا أن هذا هو مكان النجم الطبيعي..

شعر بصيرى أن شيئا يشد وجهه . يدفعه إلى الالتفات فوق الجبل، رأى نور الدين واقفا يتابع النجم، ينظر إلى استقراره. نقل بصيرى ناظريه بين نور الدين وبين النجم . النجم فى السماء ونور الدين بجلبابه الأبيض فوق الجبل ..انسحب قلبه.. توقفت نظرته عند نور الدين، رأى شعاعا يسقط على الأرض ينزل على رأس نور الدين. ثم أخذت الأشعة تتساقط لتلفه فى دائرة من نور.. لم يعمد بصيرى يرى غير النور. أدرك أن هذا نجم نور الدين يستقر فى مكانه. شعر بدفء يسرى فى أوصاله، فهذا محانه. شعر بدفء يسرى فى أوصاله، فهذا محديقة نور الدين. إنه يعرف ..يعرف ..ولكنه الآن يؤمن. استطاع أن يخرج بعد جهد صيحة: _ شهدنا لك ياشيخ نور الدين شهدنا لك ياشيخ نور الدين رص: ۱۳۲).

هذه هى المرتكزات التى تؤسس لصورة نور الدين «الأسطورية»؛ وهى – فى الوقت نفسه – التى مجمع أعلى لحظات الأسطرة – إفاضة النيل – موقفا طبعيا، بالنظر إلى (كرامات) الأقطاب:

نزل الشيخ إلى حافة الشط، ووقف أبنه خلف الجميزة مختفيا، ينظر إلى أبيه محاذرا أن يراه. أخرج الشيخ المنديل وأحذ يتلو آيات من القرآن، ثم وضعه على الأرض، وخلع قيفطانه ووضع عمته فوق القفطان، خلع لباسه ودخل الماء، ثم خلع سرواله وألقاه بعيدا، ومد يده ليمسك بالمنديل. لم ير من جسد والده سوى وجهه الأسمر المستطيل ذي العيون القوية، ويده اليسرى تضرب في الماء. كان يتحرك في الماء كمركب بخاري سريع، حتى وصل إلى منتصف النهر فاعتدل واقفا. يبدو أنه يحرك قدميه ليحتفظ بتوازنه كأنه واقف على اليابسة وقد أخذ يستخدم كلتا يديه وهو يفتح المنديل وينثر تراب الجبانة وهو يقرأ (ياسين)، ثم يلقى بالمنديل ويدعو الله: (يارب النيل، ورب الأرض، ورب البــشــر، ورب كل حي وجماد، ورب مايعلم ومالايعلم: خفف عنا الضر، وارفع عنا السلاء؛ وارفع الماء لنا منة وثوابا منك). ثم أخذ يقفز في الماء ويخرج منه:

يبدو الجسد من بعيد كأنه السارى، تمساح من تماسيح النيل، حوت بحرى يضرب فى الماء، إنه لايتبين منه غير حركت. هذا أبوه يصنع مالايستطيع أن يصنعه شاب مثله. يتوقف عن القفز ليأخذ فى السباحة مستخدما كلتا يديه، يضرب الماء بقوة حتى يصل إلى الشط الآخر. ترى هل يستطيع أن يعود دون أن يستريح ؟. ولكن الشيخ لم يتوقف عند الشط الغربى، بل عاد يسبح وكأنه يسابق سمك النهر. قارب يمر يمينا، وآخر يمر يسارا، ثم يختفى أبوه ولايظهر له أثر فى الماء.

ماذا يصنع محمود؟ هل يصرخ؟ هل يطلب النجدة؟ أينزل إلى النهر لينقذ والده؟. توقف لحظة وهو يرى ماء النيل يرتفع وكأنه حوض مغلق فتح عليه صنبور ماء.

قرر محمود أن يصرخ، وقبل أن يخرج الصرخة كان الشيخ يظهر في منتصف النهر ليقفز فيه قفزات متعددة، وكأنما هو قطعة من المطاط تلقى فوق الصخر لترتفع، ثم تعود لتسقط. توقف الشيخ ليأخذ في السباحة عائدا إلى الشط الشرقى، وقد تغيير شكل الماء من الزرقة إلى الحمرة. رأى جسد والده يطفو على سطح النهر وهو يضرب الماء بقدميه ويديه ضربات القوى الواثق، حتى عاد إلى الشط؛ فرأى جسد أبيه لول مرة _ عاريا، سرعان ماأخفاه الشيخ حين لبس سرواله، وأخذ يكمل لبس ملابسه والماء يتساقط عليها ليبلها بللا خفيفا. وابنه ينظر إليه، لايشعر أنه ينظر إلى جسد أبيه بل إلى إله فرعونى الدم من عالم اللانهاية (ص ص: ٨٥)

إن حرفية القص العالية _ عندما تؤسس الموقف العجائبى (إفاضة النهر من حول الجسد المقدس للولى، وليس فيضانا من المنبع) على (إستمولوجيا) الكرامة الصوفية _ لا تخمل القارئ ميالا إلى مناقشة (منطقية الحدث)، بل تخمد أى ميل

لديه للاعتراض: من حيث إن الكرامة أمر خارق بطبيعته، ليكون هذا تمهيدا تكمل به الحرفية عملها الواعى؛ إذ تسرب مهارة القص - من خلال الإستمولوجية الصوفية ذاتها: وحدة الوجود - حمولاتها من الراسب الشقافى الفرعونى القديم: لا يوصفه راسبا ثقافيا محضا، بل باعتباره جزءا من التكوين الذاتى: تراثا. وعلى هذا الأساس، نكتشف جانبا آخر من حرفية تصميم الرواية: تناسخ والأوازيره - الذى سبقت الإشارة إليه مرارا - بوصفه آلية من آليات النفس المصرية. إن الشيخ ونور الدين الايمثل الطبقة الإسلامية وحدها من جيولوجيا الروح المصرية، بل يتكون من طبقات حفرية متعددة:

وقف أمام تمثال ضخم. أخذ يتبينه على أشعة الضوء المنعكس عن مصابيح مئذنة أبى الحجاج ... وقف أمام الوجه لابد أنه الملك/ الإله الفرعونى في الساحة.. اهتز جسده، فقد أدرك أنه يقف أمام وجه نور الدين. لقد كان هنا في المعبد كما كسان في الساحسة، ولابد أنه كسان في الكنيسة.. كاهنا .. أنبا .. شيخا (ص:٢٣٦)..

وهكذا يتم تدشين الشيخ نور الدين معبودا، وليا، بطلا شعبيا: أى أسطورة؛ إرهاصا لتخليه عن الدور الآركتاييي في السيطرة على حياة محمود، بموته الوشيك. وعندما تتصع المساحة بين الصورة النعوذجية والصورة الأسطورية – بموت الأب المشخص، وتحول الأب الوظيفي من آركتاب إلى إله – يكون أكبر الاحتمالات أن تخف القبضة الطاغية على اللاوعي، ليصير من المكن مناقشة الأب، وإعلان عصيان واضح لقراره الجائر بتنصيب الأخ الأكبر وارثا. فهل حدث ذلك؟. لننظر إلى هذه المونولوجات الداخلية المتنابعة:

١ - السؤال الذى كان يلح داخله، ويبحث له عن إجابة: هل يبقى فى الأقصر ليعمل مدرسا فيها، أم يعود إلى القاهرة لينهى دراسته العليا؟. كان شئ ما يشده للبقاء فى الأقصر: ولعل أهمها صورة الشيخ نور الدين، فهو يريد أن يحذو حذوه، أن يكون مثله فى عالم هذه المدينة.
(ص: ٢٢).

٢ - لقد عاش صراعا بين الأقصر والقاهرة حسمه والده، فلقد اختار له أن يذهب إلى القاهرة ليكمل تعليمه، واختار لأخيه الحاج حجاجى أن يكمل دوره ببقاته فى الأقصر. إنه يثق فى حكمة والده، ولكن لماذا لم يختر له أن يسقى فى الأقصر؟ ولماذا اختار ابنه الأكبر؟ (ص:٢٢٣).

جلس الحاج في المكان نفسه الذي كان يجلس عليه والدهم، وبجانبه الصندوق الذي أعطاه إياه والده قبل أن يموت، وقد أخذت حركته وسمته يلبسان وقار الشيخ نور الدين (ص: ٢٢٠).

٤ _ لقد عاش اثنين وعشرين عاما هي كل عمره في ظلال
 رجل ينظر إليه مبهورا، وهو يشعر بالعجز بجاهه . أيقظه
 الحاج حجاجي وهو يقول له:

_ محمود ..خليها على الله ..سلمها لله..

هل قرأ أخوه أفكاره ..هل يعرفه أخوه كما كان الشيخ نورالدين يعرفه .لا .. فنور الدين لن يتكرر (ص ص: ٢٣٥ ــ ٢٣٦).

لقد بدأ الحديث الداخلى بالرغبة فى أن يكون ومثل الشيخ، وفى الحقيقة أن يكون الشيخ انفسه، وليس مجرد امثله : إنها مسألة تناسخ حروا أوزير. ولكن الشيخ كان قد حسم مسألة التوارث هذه (أو لنقل إنها محسومة من قبل حسم الشيخ: غنوصيا، فالاختيار تم لصالح الحجاجى، واجتماعيا، فالقواعد المتوارثة لصالحه أيضا). فإذا كان الحديث الثانى غاضب - أو عاتب - لاختيار الشيخ، إلا أنه يدو متسلما لسيطرة النموذج - حتى بعد موت مشخصه بقوة الدفع، أو برؤية مصلحة راجحة؛ لافرق.

إن (حجاجى) مرشع - حتى - لوراثة دور الآركتايب نفسه: (جلس الحاج في المكان نفسه)، وأخذت حركته وسمته يلبسان وقار الشيخ نور الدين)، (هل قرا أخوه أفكاره... هل يعرفه أخوه كما كان الشيخ نور الدين يعرفه). ولكن محمود لم يكن مستعدا لمواصلة الاستسلام: (لا..فنور الدين لن يتكرر)؛ وليس هذا تقريرا لواقع، أو نبوءة مستقبل: إنه قرار

يتخذه محمود فيما يخصه. فمادام أبوه قد اختار لخلافته من شاء، فإن من حقه أن يختار لحياته هو النموذج الذى يشاء أيضا. وقد قرر عدم تكرار تجربة الحياة على النمط «النورديني» الممتد في حجاجي: سوف يعيش تجربة أخرى كان يخفي نموذجها: لقد نفاه «المقدس» عن حظيرته، رغما عنه، فليختر هو «المدنس» بإرادته.

٤ _ وجهان للأركتايب: المقدس والمدنس

للنموذج الأصلى إمكانات كبيرة في تضمن صفات ووظائف متناقضة (الخير والشر) كما يقرر نويمان(٣) عت عنوان (الآركتايب المتحول)؛ وبذلك كان يمكن للراوى أن يجمع في شخصية نور الدين مابين الديني والدنيوي أو المقدس والمدنس معا. إلا أن درجة الوعى العالية في تصميم السيرة _ أو حرفية القص، كما أطلقنا عليها من قبل _ فرضت عليه أن ينقى صورة النموذج من كل الشوائب الدنيـوية، وعلى الأخص تلك التي يمكن أن تقــدح في القداسة/ العدالة، بحسب التصور الإسلامي/ السني أساسا. لذلك لم يبق الراوى لبطله من هذه الشوائب إلا ما يدخل تحت باب (اللمم)، الذي تذهبه الحسنات اليومية، تبعا للنصوص: (الذين يجتنبون كبائر الإثم والفواحش إلا اللمم، إن ربك واسع المغفرة، هو أعلم بكم إذ أنشأكم من الأرض، وإذ أنتم أجنة في بطون أمهاتكم. فلا تزكوا أنفسكم، هو أعلم بمن اتقى) .. و(إن الحسنات يذهبن السيئات) ... و(الصلاة إلى الصلاة مكفرات لما بينهمما). في بعض التوجهات الصوفية .. أحيانا .. شطح قولي نظري (كما لدى البسطامي والحلاج وابن عربي والسهروردي وابن سبعين مثلا)، أو عملي (كما لدى الملامتية تاريخيا، وكثير من أصحاب الطرق الآن): كالقول بوحدة الوجود، أو إسقاط التكاليف الشرعية، أو الإتيان بما يلام عليه المرء من الكبائر. ولكن التصوف السنى _ وهو تصوف التمكين لاالشطح _ يرى في ذلك مايجرح المتصوف؛ إذ إن الشريعة هي الأساس الأول، الذي ينسخى على السالك أن يلترم به، منذ أول خطواته في عالم الحقيقة: (الطريق). ومع ذلك فإن أرباب الحقيقة المتمكنون لايجعلون من أنفسهم قضاة غيرهم: فلايتعرضون لأحد بالإدانة؛ لعلمهم أن وراء كل ظاهر باطنا

لايعلمونه، أو أيلولة مقدرة فى المستقبل. فهم يحسنون الظن بالآخر، ويتأولون شطحاته لصالحه، ويكلون باطنه إلى المطلع عليه، ويطلبون الهداية والتوفيق للناس.

كان نور الدين سنيا، بل عالما من علماء الأزهر، أي: عالما عاملا، كشرط الخلونية في رجالاتهم. لذلك كان على الراوي _ حرفيا _ أن يحفظ له قداسته، وأن يبقى صورته على أنم ماتكون نصاعتها: أي أن يجعل نموذجه أحادي الصفات بأقصى قدر ممكن. لذلك فقد جمع له صفات الإعجاب الرفيعة دنيويا ودينيا معا: فهو فارس المرماح، بطل التحطيب، ابن الوعد، تلميذ الشيخ الطيب قطب وقته؛ بجرى خلفه فاتنة زمانها _ رفيقة _ وتبذل مائة جنيه ذهبا _ لتملأ عينيها من عينيه فحسب _ فلا مجد منه إلا الإعراض؛ القوى الذي يأخذ وجهه سمات الأسد عندما يغضب لما يراه حقاء ولكنه الحي الخجول المطيع؛ المحافظ على فروضه، البر بأبويه، وبمن يكبره من الأسرة ومن شيوخ الطريق؛ الضابط لنفسه ولنوازعه بقسوة لاإنسانية. صحيح إنه قسد «ألم»: هرب من والديه دون استئذان، واعتدى على خفراء المعبد، وحام حول الخطيئة حتى أوشك أن يقارف؛ ولكنه كان في كل مرة ينقى نفسه بالندم الفارط، حتى يؤذنه شيخه الطيب بالتوبة عليه، ويطلعه على ماخفي عنه مما تحمله معصبته من دروس وابتلاء وتنقية: لادعوة إلى المعصية، ولكن مجربة وتمحيصا بالألم والندم والتوبة. ومع كل ذلك فقد كانت وإلماماته، أشبه ماتكون بحسنات غيره؛ ألم يقل المتصوفة: ١-حسنات الأبرار سيئات المقربين، ؟ إنها، إذن، وإلمامات، الذي يعده الله للقطبانية الكبرى، أو على الأقل لقطبانية الوقت؛ وما يكون لمثله إلا أن تتجلى فيه أحادية الصفات وحدها؛ لأنه الشخص الذي يؤهل لتجلى الأحدانية المطلقة على قلبه وفي حياته: إنه ينظر بنور الله، وهو الذي يتقرب شيخه إلى الله بحبه.

لكن أحادية الجانب أمر فوق الطبيعة البشرية (ولكن، من قال إن الآركتايب تكوين بشرى واقعى؟ إنه النموذج الأعلى، وكذلك القطب)؛ ولذلك كان على القاص أن يكمل بشرية (النموذج) بشخصية ثانية: منفصلة عنه، ومتصلة به، في آن: إنها الشخصية الظل ـ أو الشخصية الأخرى ـ لنور الدين، وإن لم تكن هي هو؛ فكانت بصيرى.

إذن، يقوم بصيرى بالدور الدنيوى، الشهوانى، المدنس: أى مالا يمكن لنور الدين أن يقوم به؛ لذلك يمكن أن نعده الوجه الآخر/ الإنسانى لشخصية نور الدين المقدسة؛ وهذا مايفسر علاقته الوثيقة بنور الدين، وصبر نور الدين عليه، على الرغم من إمعانه فى الدنس. إن بصيرى والشيخ الطيب قد شكلا الحدين الأقصيين لنور الدين: الروح الخالص الذى لانزعة جسدية فيه، والجسد الخالص الذى نادرا مايطيف به توق روحى، ولكنه لايقيم، فسرعان مايترك مكانه لرغبات الجسد العارمة؛ وإذا كان نور الدين قد خضع للشيخ الطيب، إلا أنه لم يت صلته ببصيرى أبدا: لقد أخذت علاقته به شكل العلاقة بين الروح/ نور الدين، والجسد/ بصيرى شكل العلاقة بين الروح/ نور الدين، والجسد/ بصيرى العبادى. أول مانصادف بصيرى – فى الرواية – نجده متطلعا إلى منازلة نور الدين فى المرماح، وهما تربان وصديقان، ونصادف أيضا فى الموقف ذاته رفيقة الغانية، التي كانت قد تعلقت بنور الدين:

انشغلت رفيقة عن الزمار، وأخذت تتابع نور الدين وهو ينازل الفرسان ويهزمهم واحداً بعد الآخر، حتى جاء غلام في سنه على فرس، ووقف بين المتفرجين. وما إن لمحه نور الدين حتى أوقع بالفارس الذي يلاعبه ثم خرج عن الحلقة ليلتقى به، سمعت الفتى يكلمه:

- _ خرجت ليه يانور الدين؟
 - _ عشان ملاعبكش..
 - _ هو أنت كده.
- ۔ یابصیری عیب الکلام دہ ..روح لاعب حد تانی، اُنا کفایه علی کدہ النهاردہ.

تعرف رفیقة بصیری جیدا، زار بیتها کثیر(ص ص:۲۳۵ ۲۳۳).

هكذا، إذن، يحاول الجسد منازلة الروح وهزيمتها، بينما تخرص الروح على إبقاء العلاقة في مستوى دون الصراع: إنها مسألة ترويض واستثناس، وليست قهرا. وتعايشا زمنا طويلا على ذلك: يقص بصيرى على نور الدين أخبار مغامراته مع بنات الهوى، بل يحاول جره إلى طريقهن؛

ویکتفی نور الدین بالضحك من سذاجته، أو ینتهره انتهاراً الا یلغ حد الإهانة: كان یکتفی بإغاظته فحسب. ومن ناحیة أخری شهد بصیری تطور حیاة صدیقه الروحیة، وظهور بخمه، أی أنه أدرك بلوغه القطبانیة، وشهد له: راصدا مراحل تطوره الحیاتی والروحی. مرة واحدة فقط، عنف نور الدین علی بصیری وقد شارفا الا کتهال؛ اتخذ سمت الأسد کعادته عندما یعنف، وأمسك برأس بصیری بین إصبعین، وشد علیه یهرس العظم واللحم. کانت إحدی لحظات کرامات نور الدین، ذلك أنه لم یتحرك من مکانه، ولم یترك ورده؛ ولکن بصیری کان یشاهده وهو یشد علی رأسه بأصبعیه فیکاد یفتنها: هل بلغ به الاستهتار أن یجالسه وهو جنب!. یومها یفت الحرام، وتزوج جلیلة الغانیة فساعدها علی التوبة. یومها قام العالم الیوتوبی فی دنیا نور الدین: تزوجت رفیقة من سید أبو حسین، ولم یعد لبیت الدعارة وجود؛ کما بشر الشیخ الطیب، شیوخ العائلة قدیماً.

لم يكن احتمال نور الدين لبصيرى نانجا عن التماس معذرة للصعف البشرى؛ فهذه ملكة لم يكتسبها الشيخ إلا بعد مروره بالتجربة العاطفية المؤلمة، وعلاقته ببصيرى أبعد تاريخا منها، بل كان بصيرى معاينا لها ببصره كالشيخ الطيب الذى عاينها ببصيرته، وفسرها لتلميذه. ولكن احتماله له كان أمرا قدريا: هل تختار روح جسدها؟ لقد كان القرين الذى لافكاك منه. حتى لقد تساءل نور الدين في مسرض موته: هل جاء بصيرى؟. لقد جاء الروحانيون جميعًا، وقد علموا بوشك موت الشيخ نتيجة النزوع العلوى لديهم؛ أما يعلم حتى رأى النجم يغيب، وكان الشيخ قد مات بالفعل: ولك لأن الأرضى يستخدم حواس الجسدانى؟ إنه لم ذلك لأن الأرضى يستخدم حواس الجسد لامنافذ الروح. لقد كان بصيرى هو النقيض الجسدي الكامل لنور الدين الروحاني، أو لنقل الذى استطاع أن يصير روحانيا بتعهد الشيخ الطيب له، وبالورائة عن أسلافه.

وهكذا وجد محمود الشكل الآخر الذي يمكنه أن يكونه، مادام نور الدين قد رفض خلافته له.

ه _ زحزحة المقدس، وإقامة المدنس

من واجبنا - هنا - أن ننبه إلى موقفين للراوى، يعدا على أحدهما في الآخر عدا على الصورة الآركتايية في الصورة الأسطورية للأب: الأول، أن التعامل مع الأب/ الآركتاييي قد عمق آلية وتنكير المشاعر السلبية، لدى الراوى بدرجة غير مألوفة؛ والثاني، أن هذا التنكير مهدد بالانفضاح دائما، من زاويتين: الأولى من ناحية الابن الذى تسيطر عليه - أحيانا - النوازع النفسية المباشرة - أو الشخصية - نجاه الأب؛ والشانية من ناحية الأب، إذ إنه - بوصفه الأب/ الأسطوري - ويعرف، قدرا كبيرا، وأشياء كثيرة من المغيبات.

وهكذا _ وتدليلا على صحة الملاحظة _ لايفاجئنا الراوى بموقف غريب (إذ لايمكن تبريره منطقيا، وإن أمكن تبريره نفسيا) هو موقفه يقص على أبيه ذلك الحلم، الذى ويشره فيه بانقضاء أجله:

كانت الساعة التاسعة عندما نام الشيخ سكت الجميع، سأل الحاج الإخوة أن يناموا على أن يبقى محمود مع الشيخ هذه الليلة، ويوقظهم قبل أن ينام. كان من المعروف لدى إخوته أنه سهار لاينام إلا عند الفجر. وهو لم يكن يشعر هذه الليلة بالرغبة في النماس. كيف ينام وأبوه على فراش المرض؟ ولكن الغريب أن عينيه أغمضتا وغاب في النوم. رأى نفسه في أرض أجداده، بجوار مشايخ عطية، وقد تخولت إلى جنة يحث فيها لأبيه عن قصر يسكنه.

استيقظ محمود في الفجر. صوت أبيه يطلب منه كوب ماء. سأل والده إن كان قد نام جيدا، فعرف أنه نام نوما عميقا. أحضر محمود لوالده الماء ليشرب، ثم أحضر الطشت والإبريق ليتوضأ. صلى الشيخ الفجر جالسا، فأدرك محمود أن رؤياه مخققت: والده يعود الآن إلى الشفاءة قال أبو المجد يونس _ إنت بخير ياشيخ نور الدين، الحمد لله على مسلامتك. قص محمود على والده الرؤيا، وبعد أن انتهى منها سأله الشيخ:

_ خلاص؟

_ خلاص.

ورد الشيخ:

ـ خلاص (ص ص: ٢٠٦ ـ ٢٠٧)

إن الذى لايسرر منطقبا فى هذا الموقف، هو إحساس محمود بأن الرؤيا «تبشر» بشفاء الأب، مع أنها واضحة الدلالة على موته؛ ثم اختياره والده بالتحديد ليقص عليه الرؤيا، وكأنه يريد أن يكون أول من ينعى إليه نفسه. فهل قام اللاوعى الشخصى بتلبيس التأويل على محمود؟ أم أن الراوى يحيط هذه السادية _ فى معاملة الأب الشخصى/ المنافس بغلاف من الحرفية العالية تبرر وقوعها؟: لكأنه عزت عليه بشرى (الشيخ أبو المجد يونس) «إنت بخير ياشيخ نور الدين»؛ بشرى (الشيخ أبو المجد يونس) «إنت بخير ياشيخ نور الدين»؛ فأراد أن يحبط مفعولها، تحت هذا الغطاء النفسى المخادع؛ وأدرك محمود أن رؤياه تحققت: والده يعود الآن إلى الشيار عنها من الأساس.

إن من يقسراً هذا الموقف _ دون الانتساه إلى العسمل السرى للاوعى _ سوف يرى فيه فجاجة مجرح والحرفية الدالية التى نشير إليها في العمل ولكن الانتباه إلى حيلة اللاوعى السادية _ هذه _ هي التي تعيد رؤية والحرفية ، بالتحديد _ على أعلى ماتكون وضوحا.

لقد حاول محمود _ بإخلاص _ أن يكون نور الدين، وأن يعمل بما يرضى نور الدين عنه، بل أن يعمل كما عمل نور الدين:

بعد أن انتهى محمود من صلاة الفجر، انطلق مسرعا إلى النهس قبل أن يراه والده نظر إلى الجميزة ثم نزل المنحدر المؤدى إلى مياه النهر. قرر أن يخلع ملابسه وينزل الماء.

لم تكن له خبرة طويلة بالعوم. كانت خبرته بالسباحة محدودة بالترعة. لم ينزل ماء النهر إلا مرات قليلة. لم يخرج بعيدا إلى مناطق الخطر، كما أنه لم ينزل هذه البقعة أبدا. إن حركة الماء التى تلف لفات حلزونية تخيفه. ويخيفه أكثر

القصص التي تروى عمن غرق في هذا المكاذ؛ فالنهر يأخذ أضحياته هنا.

ألقى بمخاوفه بعيدا، وشعر أن قوة خفية تدعوه لأن يلقى بنفسه فى الماء. رمى بنفسه فى النهر، وجد الماء ثقيلا فى البداية. وعندما اقترب من منتصف النهر استهواه الماء، واستهوته حركته، وجده يخف وكأنه يحرك بيده خيوطا قطنية.

وصل والده إلى النهر فهاله أن يرى شخصا يعوم حتى منتصفه. نظر إلى الملابس الملقاة على الشط فأدرك أنه ابنه. أصابه الخوف عليه في المحزف عنه بقراءة القرآن، والدعاء لربه أن يحفظ ابنه.. وأحد ينظر إليه. إنه يغوص في الماء، ولايخرج إلا عندما يصل إلى الشط الآخر؛ ثم يعود إلى مطح الماء ليغوص ثانية، ويظهر في منتصف النهر، بدأت الحركة سريعة هذا الصاح على النهر، فالقوارب تتحرك شرقا وغربا، وابنه يقف في منتصف النهر يقفز ويقفز تستهويه الحركة فيستمر في القفز.

شعر محمود أنه يتواءم مع الماء ويصبح جنزءا منه. أنه لايتابع الماء ولكن الماء يتابعه. وكأنه حين يرمى بجسده، فإنما يرمى به فوق حاجز من المطاط يعيده ثانية إلى الهواء.

أخذ محمود يضرب الماء بيديه، وهو يراه يزداد حمرة وارتفاعا. نظر إلى السماء يدعو الله بدعوة أبيه أن يجعل الفيضان هذا العام رخيا مباركا على الناس أجمعين.

الماء يعلو.. ويعلو، يعلو مع قفزات محسود؛ والأب يتابعه ويتابع علو الماء. أحس بالراحة فقد اطمأن إلى أن الفيضان قد بدأ...ألقى بآخر نظرة على ابنه وهو يسحب نفسه نحو الشط الشرقى للنيل. أخل طريقه إلى منزله وقل بدأ يحس بالتعب والجهد (ص ص: ١٩٧ - ١٩٨).

لقد جاء بالمعجزة نفسها التي جاء بها أبوه، وقد رآه الأب بعينيه، فما المشكلة إذن؟ إنه هو نور الدين بالفعل، وليس وحده الذي يقول ذلك. بل يقولها الناس أيضا:

إنه (محمد عياد: نائب الأقصر) يفكر جيداً في الحفاظ على مكانته في الأقصر، بألا يأخذ شخص منهم مكانة قوية في الاتخاد القومي. إن أحدا لن يزحزحه عن دائرته. نظر إلى محمود الواقف عن بعد، لو كان هناك شخص سيأخذ منه هذا المكان، أو يزحزحه عنه، فهو محمود. قال لنفسه: في الحقيقة هو الشيخ نور الدين (ص:٢١٧).

إن المشكلة قد تكون فى النظام الاجتماعى الصارم للورائة، وقد تكون فى أن درجة القطبانية وهبية لاكسبية؛ ولكن ذهن محمود لاينصرف إلا لنور الدين: إنه هو الذى يختار، ومادام لم يختره فهو لايثق بقدرته على الورائة. لقد حاول أن يبرر ذلك بشكل عارض، عندما قال إنه يراه انفعاليا، والانفعال صفة لاتساعد رئيسا على الرئاسة. ولكن الأساس أبعد من ذلك، إن الشيخ قد ترك له وصية ذات دلالة:

ويرتفع همس الحاج إلى صوت مسموع: _ أبوك بيقول لك إحذر من خضراء الدمن.. إبعد عنها على قد متقدر

لماذا يحذره أبوه من خضراء الدمن..؟ أخافه هذا التحذير..هل عرف أبوه قصته مع إلهام؟ لقد كان دائما يخاف أن يعرف والده قصتها، والآن هو على يقين من معرفته .. فالموتى يعرفون كل شي (ص ص: ٢٢٢ _ ٢٢٣).

فهكذا يكشف أبوه الأمر: إنه وارثه حقا، ولكنه قد ورث الجانب الملغى من حياته؛ لاجانب القطبانية، وإنما جانب بصيرى العبادى!.

إن سلوكه نفسه يشير إلى جانب مهم: لم يعد يخاف من معرفة أبيه بالماضي، فأبوه نفسه قد صار ماضيا؛ ولكن هل يخبىء له المستقبل حياة متصلة بخضراء الدمن؟. ولسنا على يقين: هل كان تساؤله المذعور خوفا أم تشوفا؛ ولكن اليقين هو أن موت نور الدين قد أزاح رقابة الآركتايب نهائيا: انتهت سيطرة نور الدين، وهو لن يسمح بحلول حجاجى محل الأب داخله. إن موت نور الدين، وبقاء بصيرى على قيد الحياة، إشارة واضحة للطريق الذي كان عليه أن يسلكه بالفعل: فما دام المقدس قد فاته، فلا بأس بالوجه الآخر، الذي لايفوت موعده أبدا.

إن حرفية القص العالية - التي تتمثل في براعة رسم الشخصيات بهذا العمق - قد اقتضت من أحمد شمس الدين الحجاجي استخدام كل معارفه العميقة والواسعة بعلم النفس والأساطير والتصوف، فضلا عن معرفته بالدراسة الأكاديمية لفن القص ذاته؛ ولكنها لم تفسد عليه عمله الكبير؛ حتى أظنني لا أبالغ إذا قلت إن (سيرة الشيخ نور الدين) من الأعمال القليلة المعدودة في مدونتنا الروائية.

خاتمة

هكذا، يمكننا أن نتابع خطوات الروائي في تشكيله لصورة الشيخ «نور الدين» الحجاجي: الأب/ الرجل، مكتشفين الخيوط الأولى التي تنتسج منها ملامح: النموذج الأعلى المتحول (المحبوب ـ المرعب معا) / الرمز؛ في الطريق إلى تأسيس الأسطورة: البطل الأسطوري/ المعبود (أو على الأقل: المقدس)؛ وهي النهاية التي تسير إليها الرواية بتحويل الشيخ إلى ولى، أي بطل شعبى؛ تتغنى بكراماته رواة السيرة الشعبية كما يعرفهم أهل مصر.

إن هذه هي الصورة التي تغلف العمل، لاالجو الصوفي الرقيق؛ أو لنقل - حتى - إن الجو الصوفي الرقيق الذي يشيع في الرواية إنما ينبع - كما نبع الفيضان حول جسد الأب في النهر - من خلال ملامح الأب/ النموذج الأعلى، وليس من خلال الفكر الصوفي العام الذي يسبق وجود الأب؛ على الأقل في أسرة الحجاجي. إن الأب (الميت بعدد أسلافه الموتى؛ الحي في شخص محمود، وفي شخص خليفته - الحاج حجاجي ابنه الأكبر - الذي تربط أسطوريته بين

الأسلاف الموتى والخلفاء الأحياء) هو مايمكن أن نتخيل فيه التكرار الآركتاييي لأوزير/ حر^(٤) الحي الخالد حتى في الموت.

وإذا كان (الشيخ نور الدين) هو الـ (حرو) الذي ورث الـ وأوازير، من أسلافه (إذا صح جمع أوزير بهذه الصيغة)، فصار _ في حباته _ هو ال «أوزير الحي)/ حرو؛ فإن هذه المنزلة لايوصل إليها باجتهاد شخصى، وإنما بالتحديد الاجتماعي للبكورية. إن قوانين الوراثة الاجتماعية في المجتمع المصرى إنما تضع الابن الأكبر - لاسواه - في منزلة الأب؛ لذلك كانت وراثة مكانة نور الدين (عندما تحول إلى أوزير/ الميت) محسومة لصالح ابنه الأكبر _ الحاج حجاجي ـ الذي سيمثل الدأوزير/ حرو، الجديد.. وليس لمحمود: (الذي كانت محاولة وراثته للأب _ عبور النهر وامتلاكه وحنى مواصلة فيضانه التي بدأها الأب ـ إيذانا بموت الشيخ لانتهاء دوره الحياتي) أن يتطلع إلى هذه الوراثة إن وصية الأب _ بارتخال محمود إلى القاهرة ليستكمل مابدأه من التعليم ـ إنما هي صوت السلطة الاجتماعية وقوانينها: فالجماعة هي التي تدشن (حاكمية) الأركتايب، فلا تكفي (النمذجة) الفردية لذلك.

هل نملك أن نقول إن وقانون التطور ، الذى تفرضه الحياة على المجتمع - يحاول المجتمع - من خلاله - أن يمارس شكلا من المحافظة على الآلية ؟ إنها محاولة أكشر حكمة من محاولة محمود كسر القانون الاجتماعى للوراثة، الذي كان عاتبا على والده اتباعه.

فمع هذه الصورة الروحية _ العذبة _ التى تطفو على سطح العمل الفنى، نرى الصورة (أولنقل: الحياة) الموازية، التى يتم إخفاؤها والتعمية عليها بمكر، أو لنقل _ أيضا _ بحرفية ماكرة: هى حياة بصيرى «الأبيقورية» النهمة. إنه الوجه «المدنس» المقابل للوجه «المقدس» للأب؛ ومع ذلك وفهو الوجه الأكثر إنسا: ولنقل _ مرة ثالثة _ الأكثر إنسانية. كان بصيرى هو نقيض الأب، ولكنه الوجه المكمل له؛ لذلك لم يكن نور الدين يكرهه أو يحتقره، حتى من قبل أن يمتلك القدرة على الفهم الواسع والتسامح مع الضعف

البشرى: فكأنه كان يتكامل به؛ أو يعيش نزقه خيالا، بدلا من تحقيق نزقه واقعا. وهكذا يكون أمام محمود خياران: إما تكرار نموذج (نور الدين) «المقدس» أو «الديني»، فهو يملك أسرار تكراره بمحض الوراثة - قهر النيل والسيطرة عليه بوصفه، وحروم محتملاً، وإما أن يغترب: إلى القاهرة/ وإلى نموذج (بصيرى) «المدنس» أو «الدنيوي». أما الاختيار الأول دالمقدس - الديني» - وإن كان يملك شرطه - فربما لايملك القدرة عليه لاختلاف الظروف، وهو - أساسا -

لايملك قراره، من حيث هو قرار اجتماعی أصلا؛ لذلك لايكون متاحا أمامه إلا الخيار الآخر: «المدنس» أو «الدنيوی»، الذی لايتطلب شروطا خاصة، من حيث هو استجابة تلقائية للنوازع، كما أنه «حكم» قدری مفروض اجتماعيا وتطوريا؛ مادام «المقدس» قرارا علويا، وهبيا، يتنزل قراره من مصدر لايمكن التحكم به. فليس مصادفة _ إذن _ أن تترك الرواية بصيری حيا، بعد أن يموت نور الدين.

هوامش:

* اطلع الصديق الأستاذ مصطفى بيومى على فكرة الدراسة - ولست أدرى لماذا يعليب له إعناتي أحيانا كثيرة - فاقترح على اقتراحا ظاهره التحقيف، هو: أن نقوم - كمجموعة - بعمل ملف عن الرواية، يتناول كل منا جانبا من جرانبها بدراسة خاصة؛ على أن أقوم - فيما بعد - بإجراء الفريض نفسها - التي أدير هذه الدراسة حول محاورها - على بعض الأعمال الروائية المعاصرة، مئا : (أيام الإنسان السبعة) لعبد الحكيم قاسم، وبعض أعمال الروائي علاء الديب؛ ثم أحتمها بجولة في عالم قاصنا والآركتاب، نجيب محفوظ نفسه، بخاصة: (رحلة ابن فطومة) و (أولاد حارتنا) . والحق أقول ، إنني - بين إغراء التجربة، وتهيب المغامرة - مازلت أروض النفس، فإن قام الشرط بيمي وبين القارئ على أنني - في عالم دراسة الرواية، على الأقل - هاو، لادارس محترف؛ كان ذلك أقرب إلى تشجيع الإيجاب في اجتراح مثل هذه التجربة التي يريدها الصديق مصطفى.

بقيت ملاحظة أخيرة أقدمها بين يدى البحث: هى أتنى لأاحلل أعماق كاتب الرواية، ولكننى أتابع «الحلم الروائي» فيها: الحلم الذى نسج شخصية بطل السيرة – الشيخ نور الدين – وحكم سيرورتها. إن الرواية ليست تاريخا، ولكنها إيداع أدبى؛ وعلى ذلك فالصورة التاريخية (للشيخ شمس الدين الحجاجي) – والد أحمد شمس – لاتهمنى، ولكن الذى يهمنى هو الصورة المبدعة وللشيخ نور الدين، والد محمود راوى القصة؛ فأنا – إذن – أتابع تطور شخصية رسمتها الرواية: وعلى ذلك ، فيمكن أن تختلف محات والموذج بن رواية وأخرى عند المبدع نفسه – وصوف نتبين ذلك عند دراستا للنموذج عند نجيب محفوظ مثلا – في حين أنه لايمكن أن يختلف، فيما لو كنا نحلل شخصية المبدع ذاتها. وبعد هذه الملاحظات يمكننى أن أستأذن القارئ في الانصراف، تاركا البحث يحدثه عن رؤية وماء للرواية، وعلى الله قصد السيل.

١- تعتمد هذه الفقرة _ أساسا _ على مايقرره (إربخ نويمان) في كتابه الشهير
 الأم العظمى _

الفصل الأول / بناء الأركتاب.

Erich Noiman: The Great mother:

٢- نلاحظ أن الرواية مخاول أن توهمنا بفكرة اوحدة الزمن ، حيث يستغرق زمن القص فيها آخر صيف يمثل نهاية حياة الشيخ نور الدين. ولكن هذه الرحدة تمثل مركز دائرة زمنية تتسع نحو الماضى لتشمل ميلاده وطفولته وشبابه. كما تخاول إيهامنا بوحدة المكان (الساحة) ولكن الساحة تمثل مركز دائرة تتسع باستمرار، فشمل الأقصر، ثم قنا فنجع حمادى فالقاهرة شمالا ؛ وكذلك تمتد جنوبا حتى نقطة بعيدة في السودان عبر دنقلة/كردنان / دارفور.

٣ _ السابق، فصل: الآركتايب المتحول.

٤ ـ نستخدم العسيغ المصرية في كتابة الأسماء الفرعونية بدلا من اليونانية: أوزيرس وحورس. إن حر بمكن أن تكتب بصيغتين أخريين: حرو، وحورا والأخيرة هي التي عرفتها الجزيرة العربية في الجاهلية، إذ وجدت في دالفاوه قرابين مقدمة إلى الإله والأحوره، راجع: عبد الرحمن الأنصارى: قرية القاو، صورة للحضارة العربية قبل الإسلام. ص: ٦٢، منشورات جامعة الرياض. ويتضمن الكتاب كثيرا من المكتشفات التي تظهر في تمثيلها تأثرات بالثقافة المصرية القديمة.

خصوصية التناص في الرواية العربية

(مجنون الحكم) نموذجا تطبيقيا

مصطفى عبد الغني*

1

عبورا فوق مدارس نقدية كثيرة، قد أصبح من المؤكد الآن أن التناص ليس غير إدراج التراث في النص، وإدراج النص في التراث؛ فالنص الذي يستعيد التاريخ ليس غير رجع لنصوص تراثية أخرى، يتجاوب معها، ويحاورها، ويعيد استنطاقها، خلال الوعى التراثي في نسيج جديد، يصل منه الكاتب إلى توليد بنى جديدة يتكون منها الخطاب الروائي، المعاصر.

وبشكل آخر، فإن النص المؤسس، ينبع - أساسا - من داخله؛ حيث يصبح التناص شكلا مفتوحا على قيمنا النقدية والتاريخية، خاصة حين نستعيد هذه القيمة في ضوء الحاضر بكل ما فيه من قضايا وإشكالات، فتلمس الماضى ووضعه في الحاضر بوعى شديد يمنح القارئ تمثلا مباشرا لهذا الخطاب.

الحرر الأدبى بجريدة (الأهرام) ، مصر.

وربما كان (مجنون الحكم) لسالم حميش* هو أول نص مغربي سعى صاحبه فيه إلى هذا . لقد سعى إلى تخليق تناص متماسك، مما يشكل إضافة إلى الرواية المغربية التى لم تتجاوز ـ في كثير ـ الأنماط التقليدية من وحدة مكانية أو دور للراوى الوصفى الإثنوجرافى ... وما إلى ذلك(١).

فلنتمهل قليلا عند عدة ملاحظات حول صاحب النص وطبيعة المصطلح، قبل أن نصل إلى رواية (مجنون الحكم) لتكون نموذجا تطبيقيا لعناصر التشكيل الفنى فى هذه الرواية.

-4

ملاحظات أولية:

ينتمى سالم حميش إلى هذه الفئة من المثقفين المغاربة التي تعمل - بالمهنة - في حقل الفكر، وتسعى بالوعى التنظيري إلى تخليل الواقع العربي - سواء في الدولة أو المجتمع -، وفي تخديد المفاهيم في أعلى

مستويات التجربة، ثم في تطبيق الثانية على الأولى للوصول إلى حكم هادف. فإذا بقى شئ بعد ذلك من شعور بالندم أو بالأسى فإنه يحال - في شهادة عبد الله العروى - دعلى التعبير الأدبى (٢). فالشعور يرتبط في الأساس الأول بالتنظير، واللا شعور يرتبط - بعد ذلك - بالتعبير. الأول يرتبط بالتشكيل الإيديولوجي، والآخر ينتمي إلى التشكيل الفني، وهو ما يلاحظ معه طبيعة الإبداع عنده.

إنه يرتبط بالوعى العام والمؤسس بشكل خاص، فالكاتب هنا ليس مبدعا كالمبدعين الآخرين، إذ إن وراءه نتاجا نظريا فلسفيا متراكما ومميزا عبر أطروحاته المتوالية. ومن هنا، فإنه حين يمارس الإبداع، لا ينطلق قط من كونه ومستعيدا، واحة الماضى وحسب، بقدر ما هو مكتشف لمناطق الاجتهاد الإيجابي فيه والمناطق المضيئة حوله، وحسبنا أن نلقى نظرة سريعة على نتاجه الفكرى والفني لنرى إلى أي مدى توفر لهذا الراوى وعى قائم يحرك اللاوعي الفني لديه (٣)، وهو ما ينعكس ليس على كتابته الإبداعية أو الفكرية وحسب، وإنما أيضا على دور الناقد في تصديه لأعماله، وهو ما يصل بنا بالتبعية - إلى طبيعة المصطلح الذي لا نستطيع قراءة نصوص حميش دون أن نتعرفه أو نقترب منه.

_\

رغم أن تطور فهم التناص اقتضى مرحلة طويلة عرفنا فيها عددا كبيرا من النقاد الغربيين، فقد كان من الصعب أن نتمامل مع النص الروائى هنا من منطلق مفهوم معين أو مدى مدرسة محددة سلفا. وسوف يكون فهمنا هنا، هو مدى فهمنا لهذا المصطلح أو ذاك⁽¹⁾، قبل أن نعاود النظر إليه عبر النص الروائى (تطبيقيا) بشكل أكثر وعيا وعمقا، خاصة أن ناقد النص الإبداعي هنا يحيره تعدد المصطلحات وتصنيفها في أطر كثيرة لا يمكن أن تطبق من خارج النص. وبالتالى، في أطر كثيرة لا يمكن أن تطبق من خارج النص وبالتالى، من خارجه في المقام الأول. وهو ما يشير إلى أن تعاملنا مع النص سوف يتحدد حول صيغة (منهجية) أفدنا فيها من المحاولات النقدية في هذا الصدد، وفي الوقت نفسه لم نستطع الارتباط بأى منهج منها، وإنما سعينا إلى تعميق

صيغة خاصة بناء على تعرفنا هذه المناهج وتخاورنا معها. وعبورا فوق مصطلحات كثيرة هنا كالتناص Intertext أو عبر النصية Textuality بالمعنى السائد لدينا، فإن التناص الذى نعنيه هنا هو إعادة إنتاج النص؛ بحيث يكون علينا - بعد القراءة - التأويل إلى وخطاب،

وهذا يعنى ببساطة أن التناص هنا وعلاقته بالتراث عبر النص يكون بإتاحة قدر من المعرفة الجديدة التى يتماهى معها الرواثى للوصول إلى ما يريد، ومعنى النص المعاصر هنا يرتبط _ فى السياق الأخير _ بالنصوص التراثية؛ بحيث يصبح التأويل الأخير أيسر وأقرب منالا.

_\$

وثمة خصوصية في التناص لا يجب إغفالها قط، وهي خصوصية نابعة من كون التراث يمثل السمات الحضارية والثقافية والاجتماعية لنا، ومادته هي اللغة العربية (الغنية بمفرداتها التي جمعت ذلك التراث ووحدته وحفظته)، وهنا يستمد التناص النابع من التراث والتابع له في كثير من مفرداته أهمية قصوى، خاصة أنه _ أي التناص _ وجد في هذا التراث بأشكال كثيرة دون أن نتنه إليه.

فى التاريخ العربى عرفنا أيام العرب فى الجاهلية بشكل مباشر، والعديد منها فى الشعر الجاهلى، بل عثرنا عليها فى عديد من المعارضات الشعرية فى كثير من أشعار العصر الأموى أو العباسى، ووصلت إلينا فى العصر الحديث أصداء متباينة من هذا التناص مجدها فى نهج البردة لأخمد شوقى (متناصا مع البوصيرى من قبل) كما عرفنا أصداء كثيرة منها فى الشعر والنثر، فى الكتابات النثرية وفى المسرح، عند على أحمد أمين وأحمد باكثير كما عند صلاح عبد الصبور وعبد الرحمن الشرقاوى الله

نستطيع أن نجد أمثلة كثيرة لهذا التناص في كثير من تراثنا العربي.

ليس ذلك ترديدا لمقلولة أن هذه بضاعتنا ردت إلينا، فنحن وجدنا التنظير والإبدال في هذا التنظير، وذلك التفسير في المدارس الأوروبية الحديثة مع فوكو وبارت ودريدا ولندا هاجن وكريستيفا وكلر... وغيرهم، غير أن هذا التشكيل الخلاق مجده _ بالفعل _ في تراثنا بشكل عفوى، غير أن تنظيره وتعميقه جاء عبر هذه الكتابات النقدية الغربية.

نستطيع أن نجد هذا في كثير من تراثنا العربي، وأكثر من ذلك نستطيع حين نجده ألا نقول إنه إحالات إلى نصوص أخرى بشكل مجرد لمنح الحكمة أو الإشارة التقليدية، وإنما نجد هذه الدلالات النصية في تراثنا تقوم بدور الوسيلة في الوصول للخطاب الإبداعي، الوسيلة (لا الغاية)، وهو ما يعود بنا إلى النص الذي بين أيدينا مرة أخرى.

التراث والتناص (نموذج تطبيقى)

_ 0

ينتسمى نص (مسجنون الحكم) إلى الرواية العسربيسة الجديدة في امتداداتها المعاصرة؛ حيث يتركز فيها الأهمية على النص خلال لغته ومادته التخيلية. ويلاحظ محمد برادة (٥٠) أن بعض التجارب الروائية العربية ارتادت مستوى التأصيل عن طريق التفاعل الحدسي (ربما) مع مكونات الواقع العربي ومع محكيات التراث ومتخيلاته. فنهض السرد القصصي والروائي منغرسًا في تربة اللغة المتحولة عبر الزمان، ومستوحيا للحكي الشفوى ولفضاءاته. ومن هذا التناقض المستمد من التراث ومن النتاج العالمي بدأت تنتسج فضاءات الرواية العربية الحديثة المجاوزة للاستنساخ والقبض على الواقع.

وعلى هذا أصبح النص التراثى (أى المستمد مادته الفنية من التراث) عملا أساسيا في إنتاج الإجابات الكثيرة التى نريد الوصول إليها ثقافيا وسياسيا. وهنا، فإن (مجنون الحكم) تقدم لنا مثالا يستوعب فيه صاحبه التراث، محكوما أثناء الحكي وبعده، بأن يقدم أجوبة مجتمع المستقبل العربي في حالته المحفوفة بالخطر مع افتقاد الديموقراطية والانزلاق إلى هوة «العولمة» وويلاتها في عالم تفتيت الكيانات الصفيرة، والثقافات المتناثرة هنا وهناك دون التمسك بمركز أو بؤرة نابعة من عمق الهوية وخصوصيتها.

وعلى هذا النحو، سنقترب أكثر من هذه العلاقة بين التناص والتراث في الرواية العربية عبر هذه المحاولة التي تسعى لرصد التغييرات المعاصرة التي نمر بها.

ونحب أن نشدد هنا على أن هذه المحاولة التى نقوم بها لا تزعم لنفسها أكثر من أنها تخفيز لرصد هذا الوعى بضرورة تطوير الرواية العربية عبر تأكيد التشكيل التراثى فى هذا العالم.

وسوف يكون هذا من خلال عدة ملامع على هذا النحو:

١ إشارة النص.

٢_ ضبط النص.

٣_ التشكيل بالتراث.

٤_ عناصر التطور الفني.

_7

١_ إشارة النص

القراءة المتأنية لرواية (مجنون الحكم) تتخطى مرحلة المتعة، أو اللماحية في الذاكرة أو الاستمتاع وحسب إلى أبعد

إن الهدف الأساسي يصبح تعرف «الخطاب» الدلالي لهذا النص، فالوصول إلى مثل هذه القضايا التي يريد الكاتب مناقشتها في لحظتها التاريخية المعاصرة. ومن هنا، فإن القراءة الخاصة تمنح قارئ سالم حميش قناعة تؤدى إلى معنى سياسي نابع من التناص بين التراث والتراث، إنها تجمع بين لغة المصادر التاريخية ولغة الكاتب لتصل بنا عبر إتقان «التناص» إلى المعنى السياسي الذي يلح علينا أكثر من أي معنى اجتماعي أو سيميائي آخر رغم اتساع أفق المعنى وزايده.

وبعيدا عن الإنسارة إلى أدوات التستكيل ـ وهو ما سنفرغ إليه أكثر ـ فإن لغة الكاتب تفجر ـ عبر هذا التناص ـ جملة القضايا التى تأتى فى مقدمتها قضية الديكتاتورية أو الطغيان. فمنذ الصفحة الأولى من النص، نحن أمام مجتزءات

لعدد كبير من المصادر التاريخية (الوزير جمال الدين/ سبط بن الجوزى/ الحافظ الذهبى/ المكين ابن العميد/ المقريزى) وكلها لا تخرج عن هذا التناقض المرير فى شخصية الحاكم، وهو تناقض يقود منذ البداية إلى هذه الدلالة الرئيسية فى النص؛ نحن أمام صفات ثابتة لا تتغير بين هذا المؤرخ أو ذاك. ومع ذلك، فإنها تظل ثابتة كأن نقرأ مصفوفة فردية واحدة لا تخرج عن:

سيئ الاعتقاد

خلافته متضادة بين..

سمحا خبيثا ماكرا

ردئ السيرة، فاسد العقيدة

مضطربا

يعتريه جفاف في دماغه

كثر تناقضه

ومع توالى التهجين الواعى للغة فى الصفحات التالية، نستطيع أن نقف عند التفجيرات الحادة التى تلفتنا إلى سيرة الحاكم حين يملك سلطة مطلقة، ولا يملك قدرا من الحرية المسؤولة المنظمة عبر مؤسسات شورى كما يجب فى الدول الإسلامية، أو مؤسسات دستورية كما نعرفها الآن فى الدول المتقدمة. ورويدا رويدا نكتشف - رغم أننا نهبط إلى قاع هذا المجتمع الذى عاش فيه الحاكم بأمر الله، والتداخل بين أحكام المؤرخين، المتعسف والصادق فى آن - أننا نعيش فى نهاية القرن العشرين، حيث يعتد الزمن من القرون السابقة حتى اليوم، وكأن الزمن يعيش ديمومة الصراع على الحكم الدموى، وحيث يقف على الجث دائما حاكم طاغ تتغير.

٢_ ضبط النص

والنص منذ البداية يستفيد من نصوص تاريخية مكتوبة، ومعان كثيرة شائعة عن الشخصية التي يكتب عنها، ومناخ زاخر باللاشعور والعلاقات المتناهية والاستدعاءات المتكررة، وهو يحيل ما يريده في عصره إلى سياق آخر ليستعيده عبر هذا التناص في براعة شديدة. إننا أمام سياق معروف يحيل على ما مضى في الظاهر، ويطيل النظر إلى معنى شعورى

متواطئ مع الكاتب عند قارئه، لأنه يشكل الذاكرة الجمعية العربية بما يشير إلى الميثولوجى التاريخى والشعبى في آن. بيد أن هذا كله يحدث في ضبط تعبيرى بارع نستطيع أن نسميه إطار النص أو محيط دائرته Paratextualité، وهو يمضى على هذا النحو:

_ إنه، منذ البداية، يقتطع نصوصا بعينها من مؤرخين معروفين ومعاصرين للشخصية المحورية التي يكتب عنها، وهو لا يشردد في فعل هذا في بداية كل وحدة داخلية سواء سماها مدخلا أو بابا... إلخ، للتماهي مع النص.

- ولا يلبث في الصفحات التالية أن يستعيد لغة المؤرخين وتدوينهم في لغة خاصة به يمنحها منذ البداية هويتها في الضمير (هو؛ الذي يتردد بين كل فقرة وأخرى، مترجما في (تناص) بارع ما يريده.

_ ويتحول الصمير من (هوا في لوحة تالية - إلى ما (أنا/ أنا الدخان المبين) ؛ حيث تتحول اللوحة الجديدة إلى ما يشبه السيرة الذاتية للحاكم، فيما لا نعدم بين كل فقرة وأخرى كلمة أو عبارة تنم عن الدلالة (إياكم والبياض/ من طبيعة السياسة والاستبداد/ الوجه الآخر للسياسة/ لأرهقن القاعدة/ ... إلخ (1)

_ لا تلبث أن تنتهى هذه الضمائر التى تكون أصوات جوقة متنافرة، لكنها حادة عنيفة حائرة فى آن، لنخلص بعدها إلى أبواب، كل باب يحتوى على أكثر من لوحة طويلة(I) (II) ، وخلال هذا يأتينا صوت الروائى بلغته المتميزة، متداخلا فيها _ ببراعة شديدة _ أصوات التراث عبر مؤرخيه مستعينا من آن لآخر، فى براجمائية واعية، بالعديد من القص التاريخى أو قطع الشعر المجتزءات طيلة السنوات التى حكم فيها الحاكم بأمر الله الرعية. وهو فى هذا يظل دائب التنقل بين المجالس الملكية والأحياء القديمة والذم الخربة والواقع الدامى.

_ ولا يفوتنا هنا أن الراوى يمنح المتن عناوين تراثية من مثل اسجلات الأوامر والنواهي، و امن آيات النقض و... بما ينفى عنه أنه استفاد من التراث في ثوبه الفضفاض دون أن يتوقف عند محددات دالة واعية.

- ولا يفوتنا أن نشير في ضبط النص إلى أنه كان واعيا للبدايات دائما، سواء من النقل (النصى) أو من المتن الروائي، بما يمكن أن نقول معه إنه كان بارعا في تبين أن البداية دائما تمثل «حالة عقلية ونوعا من العمل يحمل انجاها واعيا، على حد قول البعض، وهو ما يؤكد وعيه بالجال التناصى الذي عمّل فيه النص، وما يصل بنا إلى الملمح التالى.

٣_ التشكيل بالتراث

ويجب أن نحدد أكثر درجة الوعى بالتراث عند الروائى المعاصر، متخذين من (مجنون الحكم) مثالا لها، فهذا النص لا يستمد دلالته الأولى من النصوص التراثية ـ كما قد يبدو _ وإنما يمنحها دلالات جديدة (أولاها دلالة الهوية)، فما يمكن أن نصل إليه عبر النص الجديد وهو نص (مركزى) يستفيد من فائض الذاكرة الحية فيما يريد، وهو ما يبدو واضحا في هذه التجربة الإبداعية، التي نكتشف معها دلالة تداخل النص في التاريخ والتاريخ في النص، وهو ما يدفع البعض للقول بأن:

تحديد التناص ما بين مدى أفقى وآخر عمودى، وإذ يلتقى الأفقى الظاهر، فإن الممودى هو التكوين. الأول هو المتحقق عندما نرى النص ممتدا كحلقة فى سلسلة من النصوص، سابقة ولاحقة وحالية. أما العمودى، فلا يكتفى بهذا التحديد، لأنه يمتد ما بين الآنى والبعيد والأعراف والتقاليد والمعايير التى تتيح للخطاب امتيازه الحالى(٧).

وهذا يعنى أن مفردات التراث تتحدد حين نعرف أن:

الموروث فضاء يتشكل فيه الشاعر، وما اعترافه بالقائلين قبله إلا استنادا إلى هذا الموروث، وأن العبقرية الجديدة تمارس فعل المصادرة والأخذ والتحويل والتغيير، لكنها تؤسس أيضا لما هو جديد بموجب فعلين، أحدهما تاريخي، كما يفعل أبو نواس... (و) ، ثانيهما ديناميكي، تفاعلي، يتشكل من خلال العلاقة بالحوار الدائر

ما بين الشعراء والنصوص والأحياء بهاجسه الحياتي، فهمه لتلك الحياة، وانهماكه الداخلي فيها من جانب ثان (٨)

إن الروائى هنا يظل واعيا لتداخل العنصرين فى نسيج واحد. بيد أن هذا يدفعنا إلى ملاحظة أن سالم حميش يبدو فى هذا النص - فى الظاهر - أنه يستعين بالنصوص السابقة ولا يحاول توظيفها، بينما هو فى الخطاب الروائى - الخفى - يؤكد استيعابها وإعادة إفرازها فى هذا النص للقارئ، ويكون هذا مفيداً للاقتراب أكثر من عملية استلهام التراث. فمن الملاحظ أن الروائى، هنا، حرص على الإفادة من التراث، تراث التاريخ والرحالة العرب، فضلا عن عديد من المصادر المعاصرة التى تعكس فضاء الرواية كدوائر المعارف وبعض السير والتراجم وبعض كتب الأدب، وكلها تتناص على أكثر من مستوى:

- أما على مستوى الثنائية، إذ نجد هذا في الوحدة الأولى بوجه خاص، حيث نلاحظ ثنائية التناول اللغوى التراثى والمعاصر التي تدخل بالروائي إلى فيض الذات الروائية بشكل بارع، بحيث نخال أننا نفتقد هذه الذات في تأكيد الدلالة وتداعيها.

- التطريز في المتن وهو التطريز الروائي في المتن و نجده بوجه خاص في الجزء الثاني من الوحدة الفنية، حيث لا يستطيع الراوى المعاصر وغم تجلياته الفنية - أن يخلص من مكونات الشراث في الحكي، خاصة في تراكيب الجملة وإعادة إنتاجها في سياق النص المعاصر بغير أسرها بين مزدوجتين. وإعادة استثمار النص الروائي هنا لا توقع الكاتب في أسر التورط «الدوجمائي» أو التكرار الممل أو الوقوع في مزالق إعادة تكريس لغة ماضية في التعبير عن قضية معاصرة، وهو ما يتأكد بها كشف الدلالة.

- ويمضى فى هذه الإفادة ببراعة من عنصر السردية الذى يستوحى صيغته من طرائق السرد التراثية الواردة فى عديد من كتب التراث، وهو ما يتسق مع الإطار التراثى العام للنص ويسهم فى حركة الحكى أكثر عبر استخدام الثنائية والتطريز أو الاستلهام أو المفردات الشائعة فى اللاشعور الشعبى، كما رأينا فى هذا النص.

ـ الحوار: نجده متسقا نماما في منن النص المعاصر، وهو الذي نجده بين وعي الروائي وعديد من أشكال الوعي الأخرى داخل النص وخارجه (حيث تتعدد استجابات القارئ وتتباين). ومن هنا، لا يصبح الحوار تعبيرا عن حالة يريد الروائي الانتهاء منها، وإنما وسيلة لفهم كنه الأشياء وكشفها والخروج بها إلى الأفق العام، وهو ما يقترب بنا أكثر من عديد من عناصر التطور الفني.

٤_ عناصر التطور الفني

وعناصر التطور الفني هنا كثيرة، تستخدم في فضاء متميز، وتعي كيفية الربط بين الماضي والحاضر في عديد من شفراته، ونجد أنفسنا أمام العديد من هذه العناصر:

الشخصيات والأحداث والمحاكاة الساخرة والسخرية الدرامية والتلاعب بالألفاظ وكيفية استخدام اللغة والشعرية العالية وتبادل الضمائر وتحريك الشخصيات... وما إلى ذلك.

وسوف نكتفي هنا بالعناصر الثلاثة الأخيرة لنرى إلى أى مدى استطاع سالم حميش الإفادة من التراث في تحريك خيوط التناص داخل النص.

ــ اللغة: لاشك أن اللغة تظل من أكثر عناصر التناص حيوية وفاعلية.

وثمة مثال لابد من الإشارة إليه هنا، فإذا كان على الشاعر أن يجيد استخدام أشكال الشعر وتماوجه المميز، والمسرحي يجد هدف في التحشيل الخطابي، فإن الروائي المعاصر يجد في طرائق السرد اللغوى مبتغاه الأول. إن سالم حميش استعاض بالبناء التقليدي العربي بناء آخر، راهن فيه على استخدام اللغة، خاصة لغة السرد داخل لعبة التناص. فالنص السردي ليس غير قطاع فني، تمثل آلة الغزل فيه

هواهش:

- (*) سالم حميش، مجنون الحكم، السلسلة الروائية، رياض الريس، لندن، ١٩٩٠.
 - (١) انظر على سبيل المثال:
 - _ حمداني حميد، الرواية المغربية، دار الثقافة، المغرب ١٩٨٥.
- _ مصطفى عبد الغنى، الاتجاه القومي العربي في الرواية. هيئة الكتاب، . 199Y/Y L
- (٢) مجلة آداب، عدد خاص عن الأدب المفرى، العدد ١، ٢ يناير، فبرير ١٩٩٥ السنة ٤٣ ص١٩٠.

اللغة، فكل شئ في هذا النص يعود بالفضل إلى اللغة في المقام الأول.

_ الشعرية:

يجب ألا ننسى هنا أن سالم حميش جاء إلى الرواية من باب الشعر كذلك، ومن ثم، فإن لغة السرد الذاتية عنده لا تفتقد هذا التأثير إلى حد كبير. فمن المعروف أن سالم حميش له عديد من الإسهامات الشعرية و الشعورية المتدفقة رغم عمله التنظيري، ونستطيع أن نذكر أن آخر نص صدر له حتى كتابة هذه السطور كان ديوانًا بعنوان (أبيات سكنتها .. وأخرى)، بما يشير إلى أن الشعر يفرض كينونته على اللغة.

وقارئ (مجنون الحكم) يلحظ هذا الحس الشعري العنيف، قمن المؤكد أن لحظة التعارف بين القارئ والراوي هنا كانت اللحظة الشعرية المتماوجة برموزها، المتمددة

_ الشخصية المحورية للروائي:

ومن الملاحظ أن الشخصية المحورية للروائي تكاد تتماوج مع التناص، حتى لتكاد تختفي في تلافيف النص، ف مع فكرة اموت المؤلف، التي ذهب إليها رولان بارت (١٩٦٨) لم يعد الروائي آذانا مصمتة، وإنما أصبح على وعي آسر بتفتحه على ذوات الآخرين مؤسساً _ عبر التناص _ الهوية العربية؛ فالنص المعاصر هنا مفتوح على تراث دال. النص مرمخل إلى تنصيصات متباينة ولهجات سابقة وإشارات تاريخية دامغة وأخرى بالية... وكلها تتقاطع مع الخطاب العام لتصل إلينا عبر النص. ومن هنا، فإن الشخصية المحورية للروائي لا تمثل أهمية كبيرة بقدر ما تعبر عن الهم العام.

- (٣) _ في نقد الحاجة إلى ماركس، دار التنوير، بيروت ١٩٨٣ .
- _ معهم حيث هم، دار القارابي، بيروت ١٩٨٨ (الطبعة؟).
- ـ كتاب الجرح والحكمة، دار الطليمة، بيروت ١٩٨٨ (الطبعة ٢).
- ـ السشكيلات الإيديولوجية في الإسلام، دار المنتخب العربي، بيروت، ١٩٩٣ (الطبعة ٢).
 - ـ مجنون الحكم (جائزة الناقد للرواية)، لندن ١٩٩٠.
- الاستشراق في أفق انسداده، المجلس القومي للثقافة العربية، الرباط ١٩٨٨.

- . محن الفتى زين شامة (رواية)، دار الآداب، بيروت .
- ديوان الانتفاض (شعر) ، دار الطلبعة ، بيروت ١٩٩٢ .
- سماسوة السراب (رواية) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء بيروت ١٩٩٦.
 - . اخلدونية في ضوء فلسفة العاريخ (قيد الطبع) .
 - De la formation idéologique en Islam. Paris éd.
 Anthropos, 1981. 2é éd. Rabat: Guessous, 1990.
 - Partant d'Ibn Khaldûn, Penser la dépression,
 Paris/ Rabat, éd. Anthropos Edino. 1987.
- ٤- حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، هيئة الكتاب،
 ١٧٠٠ من ١٩٩٧.
 - استفدنا في هذا بعديد من المصادر العربية والغربية منها:
 - _ تداخل النصوص، السابق.

وليد الخشاب، دراسات في تعدى النص، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، الكتاب الأول ١٩٩٥.

- رولان بارت، متعة النص، منحى الشملي، الرباط.
- محمد عناتي، المصطلحات الأدبية الحديثة، لونجمان ١٩٩٦، ص٩٦. من المجم، انظر مادة Intertextuality.
 - Julia Kristeva Semiotike- Paris: Seuil. 1969
 - Le Poetique de Dostoiveski. Paris: Seuil, 1970.
 - Michêl Rifatere, La Production du texte:
 Paris: Seuil, 1979.
 - (٥) محمد برادة، أسئلة الرواية، الدار البيضاء، ١٩٨٦ ص ٢٧.
- (٦) يمكن العودة إلى كثير من النصوص في النص الروائي مجنون الحكم للتدليا. على هذا، خاصة ص ٢٠، ٣٢.
- (٧) مجلة علاصات، جدة، انظر الدراسة الأولى للناقد محسن الموسوى عن
 المقارنة والجناس، ٢٦ م٧ ديسمبر ١٩٩٧.
 - (٨) السابق.



تحلیل السرد الروائی فی (کومیدیا العودة) لمحمود حنفی

أحمد صبرة*

تقع بخربة محمود حنفى الروائية فى مكان شديد الخصوصية بين الروائيين العرب، فالبعد الأفقى فى بخربته بأزمنته وأمكنته وشخوصه وحوادثه محدود ومحصور، يينما يتمدد البعد الرأسى لديه ليطول أغواراً فى نفوس أبطاله، ويكتشف مناطق معتمة فيها، قد لا يجرؤ كثير من الروائيين على الاقتراب منها. وسواء وفق فى عرض هذه المناطق المعتمة، أم لم يوفق، فإن اقترابه منها مغامرة روائية على مستوى المضمون تحسب له، فى الوقت الذى يفر فيه آخرون لاجئين إلى مناطق فى النفس أكثر أمنا.

إن ما أقصده هنا في إطار عام - باعتبار أن التفصيل سيأتي بعد ذلك في أثناء تشريح (كوميديا العودة) - أن محمود حنفي لا يخشى أن يعرض نواقص في النفس، وأفكارا، ومعتقدات قد تتصادم مع أفكار القارئ، ومعتقداته، وبالتالي مع أفكار المجتمع، مقتنعا أن مواجهة مثل هذه

الأشياء نوع من الفضيلة، حتى ولو لم تكن هذه الفضيلة قائصة فى اعتقاده على أساس دينى، على حين يهرب الآخرون إلى والكليشيهات، والتبريرات الجاهزة كما يهربون إلى دفء النقاق، وسعادة الوهم؛ لذلك لا نجد أبطاله نمطيين من ذلك النوع الذى ينتشر فى أعمال كثيرين غيره. كل بطل عنده يكشف جزءاً من الجانب الآخر للقصر، سواء فى (المهاجر) أو (حقيبة خاوية) أو (يوم تستشرى الأساطير)، وكذلك هنا فى (كوميديا العودة).

كرس محمود حنفى جُل اهتمامه فى أعماله القليلة التى كتبها فى عرض هذا الجانب دون التواء، وأحيانا فى شكل صريح فج، قد لا يقبله القارئ، ومثيراً بعد هذا العرض بكل صريح فج، قد لا يقبله القارئ، ومثيراً بعد هذا العرض جملة من الأسئلة حول علاقة الرواية من حيث هى فن أدبى بموضوع القيم الاجتماعية المطروحة فى العصر، ومدى الحرية المتاحة للروائى فى عرض ما يريد، والكيفية التى يعرض بها، وهو موضوع فنى تقنى فى المقام الأول، ثم ماذا يراد من الرواية وهى تقرأ؟ وكما نرى، فإن هذه الأسئلة هى الأسئلة

كلية الآداب، جامعة الإسكندرية.

الكبرى فى مجال النقد الروائى، ولا تتيسر الإجابة عنها تفصيلا فى هذا الحيز الضيق، لكن طرحها هنا له ما يبرره، فرواية (كوميديا العودة) تتميز بجرأة شديدة فى بعض أجزائها، جرأة دفعت ناقداً مثل محمد مصطفى هدارة إلى تشبيه محمود حنفى بسلمان رشدى صاحب رواية (آيات شيطانية) والمطالبة بمنع الرواية من التداول، والتحريض عليه مثلما فعل آخرون مع نجيب محفوظ بعد (أولاد حارتنا).

إن التجربة الروائية بجربة خيالية في المقام الأول، حوادثها ليست حقيقية، وأبطالها ليسوا بشراً عاديين، بل هم تكوينات نفسية، واختيارات صاغها مؤلف العمل. وعلى الرغم من محاولات المؤلف _ أى مؤلف _ لأنسنة عمله، فإن هذا العمل يظل موهما بالواقع، ولا يكون هو نفسه واقعاً أبداً، حتى إن ظهرت بعض شخصيات الرواية بأسمائها الحقيقية، أو عرض المؤلف لبعض الحوادث الحقيقية مثلما بخد في (الحب في المنفى) لبهاء طاهر.

يظل هذا التكوين الحى بشخوصه، وحوادثه خيالاً؟ ومن ثم فأية إشارة إلى تطابق إحدى شخصيات الرواية مع الواقع، أو أن البطل في الرواية هو المؤلف نفسسه، نوع من العبث النقدى، حتى إن كان البطل هو المتكلم في الرواية.

لكن هذا لا يصدق على مجال القيم والمعتقدات المعروضة في الرواية، إننا لا يمكن أن نقول إن القيم هنا قيم خيالية لا علاقة لها بالواقع، أو إن معتقدات إحدى الشخصيات لا نجد لها نظيراً في المجتمع، أو إن أحاسيس فلان في الرواية ليست بشرية إلا على سبيل المجاز. الموقف، إذن، مشتبك، فعلى حين أن أبطال الرواية من الخيال، فإن قيمهم من الواقع. هذا الاشتباك بين الواقع والخيال في التجربة الروائية أحد أسباب سوء الفهم الذي يصاحب بعض الأعمال الرواية تتصادم بعض أجزائها، أو كلها، في صورة حادة في الرواية تتصادم بعض أجزائها، أو كلها، في صورة حادة مع منظومة القيم المتعارف عليها في المجتمع، في هذه الحالة كيف تقرأ الرواية؟ وماذا يراد منها؟ وفي حالة (كوميديا العودة) كيف يمكن إظهار قدر من التسامح، أو الفهم، أو النجاهل لبعض أجزائها كي نتمكن من قراءة الرواية حتى النجاهل لبعض أجزائها كي نتمكن من قراءة الرواية حتى

وفى مجال النقد الأدبى، على الناقد أن يجد حلا لهذه المعضلة، معضلة التعارض بين قيم الرواية وقيم القارئ، وبخاصة أن الرواية هى شكل فنى خاص فى النهاية، ويجب أن تقرأ بهذا المنظور، وهى _ باعتبارها فنا _ تحوى تقنيات، ورموزا، وطرقاً فى التشكيل يجب أن تجلى، وفى ظنى أن هذا أحد أهم أهداف الناقد. إن البحث عن تقنيات الرواية هو بحث عن الفن فيها، وهو بحث فى مجال الشعرية التى بها نحقق الرواية متعتها، وتحدث تأثيرها. إن تأثير الرواية يظهر هنا، فى استخدام تقنيات معينة، وطريقة مزجها فى العمل، أما مجال أفكار المؤلف وقيمه، فإن تأثيره محدود، وعلاقته ضعيفة بموهبته الفنية (١).

و (كوميديا العودة) تكشف عن قدرة واضحة على استخدام بعض التقنيات الشائعة برعى ونضج، كما أنها تلجأ إلى استخدام تقنيات أخرى لم تستخدم في تاريخ الرواية إلا قليلا، ويمارسها محمود حنفي هنا على سبيل التجريب. ولا شك أن تجلية مثل هذه التقنيات الشائعة أو النادرة سيساعد على فهم أكثر لهذا العمل، وسيجعل من اليسير وضعه في المكان اللائق به في تاريخ الرواية العربية.

الشخصيات الروائية:

هناك ثلاثة محاور أساسية يمكن أن يتعامل بها النقد مع موضوع الشخصية الرواثية وهي:

١ _ بنية الشخصية نفسها.

٢ _ طبيعة تعالقاتها مع الشخصيات الأخرى.

٣ _ علاقتها بالإيقاع الرواثي.

وقد استقر في نقد الرواية التقليدي البحث في المحور الأول، واجتزئ من هذا المحور جانب يخص تتبع الملامح المجسدية والنفسية للشخصية، والتطرق إلى أفكار هذه الشخصية ومدى مشروعية هذه الأفكار، وطبيعة الأزمة التي تعيشها، وقد أنجزت في هذا الجانب بحوث جيدة وعميقة، انطلقت من فكرة أن الرواية هي مرآة عاكسة للواقع، وفي ظل هذه الفكرة يصبح من المشروع للناقد أن يتتبع في بحث الشخصية ملامح التماثل والاختلاف بين الواقع والواية.

لكن للرواية زاوية نظر أخرى، لا تقبل فيها فكرة أنها مرآة عاكسة للواقع، بل فكرة أنها تخلق واقعا روائيا خاصا بها يوازى الواقع الحقيقى، وبحق للروائى هنا أن يعيد تشكيل الشخصيات، ويختار ملامحها، يخفى بعضها، ويبرز أخرى تبعا لمقتضيات الحدث.

إن مبدأ الاختيار مبدأ أساسى فى الرواية، بينما هو ليس كذلك فى الواقع، صحيح أن الشخصية الروائية تعكس فى جانب منها بعض ملامح الواقع، وهو جانب القيم والمعتقدات التى تحملها، لكن طبيعة الفعل فى الشخصية طبيعة خيالية، وإن بدت فى كثير من الأحيان أنها تشبه الواقع.

إذن، يجب الفصل في بحث الشخصية بين الواقعي والمتخيل فيها؛ أي بين قيمها وأفعالها، ولهذا الفصل قيمة منهجية تتضح في إفراد بحث منفصل لموضوع القيم في أي عمل روائي، ذلك أن هذا الموضوع له تأثيره الكبير على الطريقة التي تقرأ بها الرواية، وهو كثيراً ما يحدث سوء فهم، وبخاصة إذا تعارضت قيم الرواية مع قيم القارئ.

تترتب على هذا رؤية جديدة لتعالقات الشخصية الروائية بغيرها من الشخصيات. هذه التعالقات لاتسير عشوائيا، أو صدفة مثل الواقع، بل إن الروائى ينظمها وفق منطق صارم يختلف من رواية إلى أخرى، وحتى الصدفة الني تستخدم أحيانا في العمل الروائى، فإنها ليست مثل صدفة الواقع، إن لها منطقها الخاص بها، سواء في مكانها داخل العمل، أو في مدى الأثر الذي تحدثه في بقية حوادث الرواية.

حين تتأكد هذه الرؤية يصبح لكل فعل مهما كان صغيراً دلالة ما على مستوى العمل، وتصبح لكل شخصية قيمة مهما كانت المساحة التي تتحرك فيها، وتسقط وفق هذه الرؤية فكرة الشخصية الرئيسية والشخصية الثانوية من ناحية الكم، ناحية النوع، لتبرز مكانها الفكرة نفسها من ناحية الكم، فالشخصية تكون رئيسية أو ثانوية لحجم وجودها في العمل، وليس لنوعية هذا الوجود.

أما المحور الأخير في موضوع الشخصية، فهو علاقتها بالإيقاع الروائي، وهو موضوع أظن أنه جديد في نقد الرواية، وأقصد به أن لكل رواية إيقاعا خاصا بها، يماثل الإيقاع الموجود في الشعر، لكن الأدوات تختلف. فإذا كان الوزن والقافية، وما اصطلح على تسميته بالحسنات البديعية اللفظية، مي أدوات الشعر الإيقاعية، فإن الرواية محقق إيقاعها بأدوات أخرى مثل: طريقة دخول الشخصيات إلى مسرح العمل الروائي وخروجها منه، ومدى التوازن الذي يتحقق في ذلك، وطريقة توزيع السرد والعرض والحوار والمونولوج - إن وجد في العمل - وتوزيع الأحداث نفسها، وأخيرا لفة الرواية بمستوياتها المختلفة ومشاكلها المعقدة. كل هذا إن تم توزيعه في العمل بتوازن دقيق، فإنه يحقق للرواية إيقاعها، ولا أقصد بالتوازن هنا أن يتم ذلك بطريقة آلية وفقا لمبدأ التتابع الذي يستخدمه بعض الروائيين أحيانا، بل بطريقة لا تترك كثافة في يستخدمه بعض الروائيين أحيانا، بل بطريقة لا تترك كثافة في

إذا نظرنا إلى شخصيات (كوميديا العودة) وفق هذا المنظور السابق، فإننا _ بداية _ نجد أن عدد هذه الشخصيات في الرواية قليل جدا؛ وهم - وفقًا لمساحة وجودهم داخل العمل - فاروق الخولي، الحاجة يسرية، مرسى، د. سليم بركات، زينات، معاوية، عمرو بن هشام، ويأتي بعد ذلك ابنه وابنته، ضابط الجوازات، سائق التاكسي، أخت الحاجة يسرية، الرجل المختفى في ظلام حديقة المعمورة، المحامي. والشخصيات الخمس الأخيرة تظهر كل واحدة منها في موقف واحد، ثم تختفي بعد ذلك، وهي هنا يمكن أن نسميها الشخصية / الفكرة، ذلك أنها تظهر في العمل لتعبر عن فكرة ما، أو لتعكس قيمة، أو لتشبه صوت الضمير، لا يراد منها تاريخا شخصيا، ولا تكوينًا ذا ملامح، بل إن اسمها نفسه لا قيمة له، هذا ما نجده في أول مشاهد الرواية حين أراد فاروق الخولي أن يعبر عن الازدراء واللامبالاة التي يشعر بها من الناس حوله، فاختار أن يعكس ذلك من خلال حواره القصير مع ضابط الجوازات.

بقية الشخصيات الأخرى لها شأن آخر؛ ذلك أنها تحمل ملمحاً أو أكثر، وتتفاعل في الرواية، وتظهر كثيراً لتشكل هيكل العمل بوصفه كلا. لابد أن نربط البحث في الشخصيات بأسلوب السرد في الرواية، فقد اختار محمود حنفي صيغة السرد الشخصي، أو استخدام دأنا، الحاكية، وهذا من شأنه أن يقيد حركة الشخصيات الأخرى التي لا تظهر إلا في حضرة السارد، أو على لسانه، ولم يكن هذا هو القيد الوحيد في (كوميديا العودة)، فقد اختار السارد - فاروق الخولي الشخصيات الأخرى، وحدد حركتها، وشوه تاريخها الخاص، بحيث لم تظهر هذه الشخصيات أبدا في حالة فعل ذاتي، إلا ما ارتبط بالسارد، وأثر فيه سلبا أو إيجابا. كان فاروق الخولي هو النواة التي تتحرك حولها الشخصيات الأخرى، وتستمد منها نادرة، يذكرها السارد ليستكمل ملمحا من ملامح هذه نادرة، يذكرها السارد ليستكمل ملمحا من ملامح هذه الشخصيات، مثلما نجد في علاقة معاوية بالدكتور سليم بركات، التي أراد بها أن يعبر عن طبيعة الاستغلال والحمق في شخصية معاوية.

فى ضوء هذين القيدين: قيد السارد الشخصى، وقيد علاقاته بالشخصيات الأخرى، يصبح الحديث عن بنية الشخصيات الروائية نوعا من التجاوز، فالواقع أننا أمام شخصية واحدة مسيطرة مهيمنة، يحيط بها عدد من الشخصيات المشوهة، شخصية فاروق الخولى فى مقابل ست شخصيات أخرى لا نكاد نعرف منها إلا القليل، وإن اجتهد السارد أحيانا فى إعطاء لمحات عن تاريخها، لكنها مع ذلك تظل ذات وجود مقيد، وبعد أحادى داخل (كوميديا العودة)، إن الشخصية الروائية لا تؤثر إلا من خلال فعل يظهر فى العمل، أما سرد تاريخها - كما فعلت (كوميديا العودة) - وما قامت به قبل ذلك، فإن تأثيره يكون فى تعميق الفعل الآنى، وتأكيد الملمع المقصود، لا إضافة ملمع جديد، أو بعد آخر لهذه الشخصية مثلا، حين تحدث فاروق الخولى عن التاريخ الشخصي لمعاوية، فإنه لم يختر من هذا التاريخ إلا ما يؤكد به الشخصي لمعاوية، فإنه لم يختر من هذا التاريخ إلا ما يؤكد به

معاوية ياحضرات الأفاضل زميل دراسة قديم، وصديق لبعض الوقت من حين إلى حين، يصر على صداقتي كلما احتاج إلى شخص يوبخه، ويزهو أمامه بنجاحه وتفوقه، نشأ يتيم الأب في

بيئة شديدة الفقر، فعلمه الفقر - أو استعداده الفطرى، إذ يفشل الفقر أحيانا في تلك المهمة التعليمية - أن يضخم عواطف الود والإعزاز مجاه كل من يرجى منه نفع أو فائدة، تزاملنا في المدرسة الثانوية، ثم انتقلنا إلى الجامعة معا...

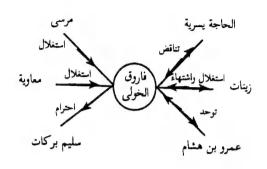
(ص ۷۰).

وفى المقابل، فإنه حين يتحدث عن د. سليم بركات، فلا يذكر عنه إلا كل ما هو مضىء، نتيجة الاحترام الذى يكنّه لهذه الشخصية، يقول:

وساعتها بشرتنى نفسى أنى وقعت على رجل، درجة علمية فى الهندسة من جامعة القاهرة، ودكت وراه فى التخطيط العلمى من الولايات المتحدة الأمريكية، وجولات علمية حول نصف العالم تقريبا، ثم نشاط علمى محدود متعثر فى مصر، بعده قرر الهجرة إلى الولايات المتحدة، حيث أصبح بعد واحد وعشرين عاما عميداً لعهد التخطيط الإقليمى بجامعة وأيوا، ومستشاراً لعديد من مشروعات التنمية الخاصة بدول العالم الثالث (ص ٢٨).

قارن هنا في الفقرتين بين نبرة الزهو والفخر المغلف بجمل تبدو في ظاهرها محايدة والأحكام القاسية التي يصدرها على معاوية من خلال هذا السرد لتاريخ علاقتهما معاً. وهذا الأمر نفسه في حديثه عن تاريخ الشخصيات الأخرى: الحاجة يسرية ومرسى وزينات، أما عمرو بن هشام فله شأن آخر. هنا، تبدو سلطة المؤلف أو السارد المطلقة على العمل، فتبعاً لمبدأ الاختيار – أحد المبادئ الأصيلة في العمل الروائي – فإن للسارد الحق في تشويه شخصياته، وإعادة تكوينها وفقاً لمقتضى العمل.

وإذا أردنا تصوراً بنيويا لشخصيات الرواية وطبيعة تمالقاتها، فإن الرسم التالي ربما يكشف عن المقصود:



وكما يظهر في الرسم فإن فاروق الخولى هو الذي تتجمع لديه كل الخيوط. أما الشخصيات الأخرى فحواش عليه، جاءت لتمثل موقفا أو قيمة معينة في حياته، ثم ترحل بعيداً، هنا يعرض لها السارد من زاوية هذا الموقف أو القيمة تاركاً كل ما عدا ذلك. ولذلك، فإن إطلاق كلمة شخصية روائية عليها يعد بجاوزاً، والأقرب أن نقول إنها شرائح شخصيات، على الرغم من محاولات السارد إضفاء البعد الإنساني عليها. مثلا حين يظهر مرسى في نهاية الفصل، فإنه يرتبط دوماً بموضوع المطبعة التي ينوى أن يشارك فيها فاروق، منذ اللحظة الأولى لظهوره في الرواية، والسارد الإيترك لفطنة القارئ فرصة اكتشاف هذه الشخصية من فعلها،

خمسة وثلاثون عاما، يالها من سنوات وياله من عمر، صحيح، لكنى لم أره عبر هذه السنوات كلها أكثر من عشر مرات، فأى طير ميمون ألقاه؟ طويل مفرود القامة متخشب الأطراف، من زمن موغل فى القدم وأنا أراه على نفس الهيئة، طير منتفش الريش على وجهه قناع كبر أبوى كاذب، ومهابة يصر على اصطناعها، فتكشفه، وتكشف كذبه، ومركبات نقصه الدفينة (ص ٤٧).

كأن السارد لا يريد منا أن نكون محايدين في معركته مع العالم، كأنه يطلب منا أن نرى الكون بعينيه هو، حين تكون مثل هذه الفقرة السابقة هي ما يعرفنا بالشخصية الجديدة الوافدة حالاً على جو الرواية، فإننا سنتعامل معها بحذر أو

منكون أقرب إلى الشك في كل ما تفعل. فهل أراد السارد أن يضع أقدامنا في حذاته لنعرف موقفه. إن التقنية الأكثر شيوعاً في هذا الموقف هي أن يدع السارد شخصيته تفعل، يدعها تكشف نفسها، لكن هناك نوعاً من الروايات مثل (كوميديا العودة) يكون الحكم الاستهلالي فيها على الشخصيات الجديدة مؤثراً في تشكيل الرواية، وكاشفاً لطريقة السارد في النظر إلى الأشياء، وموجها أزمته إلى مسارب

فى الفصل الشالث من الرواية، يعود مرسى مرة أخرى إلى الظهور ثلاث مرات، ثم مرة رابعة فى الفصل الرابع، ومرة أخرى فى آخر الرواية. وفى كل هذه المرات فالحديث الوحيد بين الاثنين هو المطبعة، والطرق التى لجأ إليها مرسى لإقناع فاروق بمشاركته.

الأمر نفسه يحدث مع معاوية سواء في بداية ظهوره في الرواية مسبوقاً بحكم قاس للسارد عليه، أو في مواضع ظهوره الأخرى، التي يؤكد بها السارد من خلال أفعال معاوية صدق الحكم الاستهلالي عليه.

فالدكتور سليم بركات يظهر مرة في الفصل الأول، ثم يحتل حيزاً كبيراً متصلاً من الفصل الثاني ليختفي بعد ذلك. في أثناء ذلك فإن السارد يتركه ليعبر عن نفسه، وحين يختلف معه في الرأى أو الفعل فإنه يحاول تبرير ما يفعل، وحين يعجز عن التبرير فإنه لا يقسو في الحكم عليه قسوته على الشخصيات الأخرى. مثلاً، عندما اكتشف فاروق الخولي أخطاء الأرقام الواردة في الجلد الذي يشرف على طباعته واكتشف تضارب هذه الأرقام مع غيرها، ذهب إلى مديره وهو د. سليم لينبهم إلى ذلك وليسأله المشورة، دار بينهما حوار طويل انتهى بإصرار د. سليم على طباعة الجلد بينهما حوار طويل انتهى بإصرار د. سليم على طباعة الجلد بينهما حوار طويل انتهى وقيام فاروق الخولي من مجلسه ليسأله بالأخطاء الواردة فيه، وقيام فاروق الخولي من مجلسه ليسأله المشورة فيه، وقيام فاروق الخولي من مجلسه ليسأله المشارد ...

إلى أين ..؟ أجبت بانكسار - أستأنف العمل يادكتور، علينا التزام حسبما ذكرت وذكرتني، - لكنك غير مقتنع .. ؟ - لا يهم. فضحك، وعاد بمقعده إلى الأمام، وعادت إليه بشاشته التى أحببتها، قال يا سيد فاروق، أنت رجل طيب وستقتنع، وقلت ورب الكعبة لن أقتنع لعبة يلعبها كل البشر، تلك مصيتى منذ أول صياغتى (ص ٦٦).

وعلى الرغم من عدم اقتناعه فإنه نفذ ما أراد د. سليم ولم يقس عليه، ظل يحبه ويحترمه على الرغم من أن عمل د. سليم ينطوى على حالة من الغش، هذه القيمة التي ظل فاروق الخولي رافضاً لها طوال الرواية ضمن قيم أخرى رديئة.

زينات أيضاً تم تعرفها أولاً عن طريق استخدام السارد الاستراتيجية التناص حين يراها على محطة الأتوبيس للمرة الأولى، يسترجع جزءاً من علاقته بها في الرواية الأولى (المهاجر) ويورده في (كوميديا العودة)، هل كان هذا الجزء مونولوجا داخلياً، أو محاولة للتعريف بها، هذا ما سيتضح أكثر عند الحديث عن تقنية السرد في الرواية، لكننا نلحظ في هذا الجزء أنه يدينها، ويصدر عليها حكماً استهلالياً ميتفق مع تطورات علاقته بها:

إلا أن لحظات توهجها كانت متعددة، خاصة حين تخلو حياتها من غيرى من الرجال (ص ٩٩)

ويتنبأ لها بمصير محتوم نجده قد تحقق فعلاً في (كوميديا العودة):

أنت يا زينات بخربة محكوم عليها بالفشل مقدما، سوف تدورين حول نفسك متنقلة من ساعد إلى ساعد، وفي النهاية - ولأنك حريصة أكثر مما يجب - لن يبقى منك سوى معلمة كثيبة وزوجة قنوط، وفي الغالب لن يتزوجك غير جلف (ص ٩٩).

لا تكاد زينات تفلت من هذا الحكم القاسى عليها، فهى أرادت أن تكون عشيقة له برغم أنها زوجة وأم، لكنه قاومها وهو يشتهيها، وحين يشست منه أسلمت نفسها لغيره من الرجال،

وحققت ما تنبأ به، ولما واجهها بذلك، قالت له بتبجح: • هل عندك شهوده، كأنها بهذه الجملة تعترف بما تفعل.

لم تظهر زينات إلا بدءاً من ص ٩٩؛ أى بعد منتصف الرواية فى فصلها الثالث، لكن تأثيرها على مجريات الأحداث كان كبيراً، لقد كانت أحد الأسباب المهمة فى تعجيل المسراع بين فاروق وزوجه الحاجة يسرية ووصوله إلى نهايته الحتومة.

الحاجة يسرية هي الشخصية الثانية تبعاً لحجم وجودها في الرواية، ظهرت في الصفحات الأولى، واستمرت في الرواية حتى آخرها، سبق ظهورها أيضاً هذا الحكم الاستهلالي مثلما فعل السارد مع بقية الشخصيات:

فاروق الخولى زوج امرأة نكود معقدة تكره الرجال وتبتزهم، من خلال تراث متوارث، وأما عن جدة. أخلصت له بكيانها، وجمدت دونه عقلها، لا المنطق ولا العفاريت الزرق بقادرين على إقناع الست يسرية _ بالتسمية _ بأن الوجود يحتمل رجلاً طيباً واحداً (ص ١٣).

لم يكن هذا هو الحكم الوحيد عليها، بل إن صفحات الرواية امتلأت بأحكام أخرى قاسية لا مبرر لها على هذه المرأة، يقول السارد في إحداها:

المرض الذى أصاب الحاجة يسرية في مبتدأ صباها اسمه الجهل. لكنه يعقد الأمور تعقيداً يتعذر معه الأمل تماماً في شفاء تلك السيدة المسكينة، حين يضيف إلى مرضها بالجهل سمة متوارثة في بعض البشر منذ الخليقة، كانت السبب المباشر الجوهرى لكل الكوارث التي صنعها الإنسان لنفسه وبنفسه، صغرت تلك الكوارث أم كبرت، من قتل فرد على يد غيره، الكوارث أم تعرب، من قتل فرد على يد غيره، الكبرى التي تندلع لتشمل أرجاء المعمورة، تلك السمة التي يضيفها السيد المؤلف إلى شخص الحاجة يسرية المبتلى هي الغباء (ص ٨٧ – ٨٨).

حين تنحى أحكام السارد القاسية على الحاجة يسرية، وتتأمل أفعالها بمعزل عن تدخلاته الحادة، فإنك تمنح هذه الشخصية قدراً من التفهم، والتبرير أحياناً لما تفعل، ولا تكون فى هذه الحالة مستعداً أن تشارك السارد رؤيته لها، امرأة مصرية ترى مثلها كثيراً حولك، تخملت عبء تربية الولدين، حتى وصلا إلى الجامعة، تبتز زوجها لكن ما تأخذه منه لا تنفقه على نفسها، بل تدخره لأولادها باعتراف السارد نفسه هناك هوة ثقافية وفكرية واضحة بين الشخصيتين، وهى سبب كل شقاق وتناقض بينهما. ولا يستطيع القارئ أن يمنع نفسه من التساؤل – وهو يرى المعارك اليومية التي تدور بين الشخصيتين – لماذا لا يطلقها ويستريح ؟

عمرو بن هشام شخصية لها خصوصية، فكينونتها التاريخية بجعلها غير فاعلة على مستوى الأحداث. لذلك، لا يمكن الحديث هنا عن بنيتها أو تعالقاتها، ومكان الحديث عنها في موضع آخر. أما السارد فقد أحضرها لنرض روائي ما.

يقود تأمل شخصيات (كوميديا العودة) وطبيعة أفعالها في الرواية إلى نتيجة مؤداها أن هذه الرواية لا تستمد قيمتها من شخصياتها الروائية، فهي شخصيات فقيرة ضحلة لا عمق فيها، ولا قيمة لما تفعله، ولولا السارد ــ الذي يعطى للرواية قيمتها بأزمته وأحكامه ـ لما كان للرواية أثر من ناحية الشخصيات، لقد ساعد أيضاً على تسطيح شخصيات الرواية أن السارد تعمد تشويهها، وتقديمها مماثلة لبعد نفسي واحد في كل منها، لذلك لا يبقى في الذهن من شخصيات الرواية بعد الانتهاء منها إلا السارد قاروق الخولي نفسه، والحاجة يسرية هذه المرأة المظلومة ـ وأما شرائح الشخصيات الأخرى فيان ما يعلق في الذهن منها مواقف وقيم رديشة استطاع السارد تثبيتها في الرواية بنجاح.

الوظائف:

أحد المعايير الأساسية في النقد للتمييز بين الروايات هو كثافة الأحداث بها وطبيعة هذه الأحداث، هناك روايات مثل الروايات التاريخية والبوليسية والحكايات الشعبية والخرافات تتميز بكثافة عالية في أحداثها، حتى ليكاد القارئ أن يقرأ في كل جملة حدثاً جديداً، وفي المقابل فإن هناك روايات

مثل الروايات السيكولوچية تقل أحداثها وتتفتت لتصبح كأنها جزر معزولة في فضاء الرواية.

كذلك، فإن كيفية توزيع الأحداث في كلا النوعين لا يتم عشوائياً ، بل يمكن استخلاص نظام ما للأحداث في كل رواية على حدة، وإذا كان الحدث لا يتم إلا في زمن، فإن توزيع الزمن الروائي أو طريقة بنائه هي أيضا من الأشياء المهمة التي يجب أن تلفت نظر الناقد. وللحديث عن بنية الزمن موضع آخر.

فرق النقد اللسانى الحديث أيضاً بين أنواع مختلفة من الوظائف حسب قدرتها على التأثير على الأحداث، وطبيعة الدور الذى تقوم به داخل الرواية، ولاحظ أن هناك وظائف رئيسية أو مفصلية أو نوى تكون الرواية عندها فى مفترق طرق، فطبيعة رد الفعل المترتب عليها يحدد مسار الرواية بعد ذلك، ويؤثر على علاقات الأشخاص بها. وهناك أيضاً وظائف تكون بمثابة توسعات للوظيفة الرئيسية، لاتكون مؤثرة مثل الأولى، لكن لايمكن الاستغناء عنها فهى التى تعطى للرواية جوها، ونساعد على تأكيد محاكاتها للواقع وأطلقوا على هذه الوظائف اسم؛ وظائف ثانوية أو قرائن (٢). من المنظور السابق سيتم التعامل مع وظائف (كوميديا العودة)، تاركين الحديث عن طريقة تشكيل هذه الوظائف إلى مكان تالي فى أثناء الحديث عن الزمن.

و (كوميديا العودة) رواية من الحجم المتوسط، فعدد صفحاتها يلغ ١٩٢ من الحجم الصغير لكنها مع ذلك لا يحتوى إلا على ثلاث نوى أو وظائف مفصلية مترابطة فيما بينها، أما الوظائف الأخرى فهى إما قرائن أو وظائف ثانوية.

هذه النوى الثلاث تتراجع في الرواية إلى مابعد منتصفها، محديداً عند التقاء السارد بزينات وتكون كالتالي:

النواة الأولى:

_ يسير المؤلف في الطرقات بعد مشادة مع مرسى.

_ يقترب من محطة أتوبيس، فيرى زينات واقفة.

وزينات عشيقته القديمة، تفرقت بينهما السبل، إلى أن وجدها مصادفة على محطة الأتوبيس، هنا يقف السارد في

مفترق طرق، فهو إما أن يتجاهلها ليمضى في أحلامه أو أوهامه، وإما أن يكلمها، وقد قرر ذلك، فنادى: زينات.

النواة الثانية:

_ تراه+ وترد عليه مجاملة.

_ تعرف أنه كان في السعودية.

كان يمكن أن تتجاهل ذلك، فهى امرأة متزوجة ولها أولاد، لكنها تقرر أن مخادثه وتعيد علاقتها به التي تستمر فترة على منوال غريب بينهما.

النواة الثالثة:

ـ فاروق الخولي رجل متزوج وله أيضاً أولاد.

ـ زينات تتصل به كثيراً في منزله.

ـ زوجته تشك في أمر العلاقة بين فاروق وزينات.

شك الزوجة يجعلها تأخذ موقفاً من ثلاثة، إما أن تهمل ذلك استمراراً لمسلسل إهمالها لزوجها، أو أن تتقصى كى تعيد علاقتها بزوجها إلى صورتها الطبيعية، أو أن تخيل البيت إلى جحيم، وقد اختارت الحاجة يسرية الموقف الأخير الذى كان سبباً مباشراً في تعجيل الصراع مع زوجها ووصوله إلى القتل في نهاية الرواية.

فضلا عن ذلك، تمتلئ الرواية بالوظائف الثانوية والقرائن التى يشكل وجودها هيكل الرواية، وتكتسب قيمتها فى أن الحكى الروائى لايستمر إلا بها، لكن كل وظيفة ثانوية أو قرينة لاتكون مهمة فى نفسها، ولايقف السرد عند أى منها فى مفترق طرق. مثلاً يحتوى الفصل الأول على إحدى عشرة وظيفة ثانوية وعدد كبير آخر من القرائن، بينما يخلو تماماً من أية نواة، ويكون سير الحكى فى الفصل الأول كما يلى:

١_ عودته من السعودية.

٢_ ركوبه السيارة متجهاً إلى بيته في الإسكندرية.

٣_ دخوله البيت وطريقة استقبال أهله له.

٤_ طلبه أن يأكل جمبرى، وعدم تلبية هذا الطلب.
 ٥_ طلبه أن ينام مع زوجه، وترفض أيضاً هذا الطلب.

٦_ سؤال زوجه عن النقود.

٧ _ إيداع النقود في حساب زوجه.

٨ _ نهره ابنه عن سماع الغناء الحديث.

٩_ ذهابه مع أسرته إلى المعمورة.

١٠ ـ انتظاره نتيجة ابنه.

١١ـ قدوم مرسى إليه ليعرض موضوع المطبعة عليه.

بعض هذه الوظائف الثانوية كان يصلح أن يكون نواة مثل قرار عودته إلى بيته وقد كان في إمكانه ألا يعود، أو إيداعه نقوده في حساب زوجه، وبإمكانه أيضاً أن يرفض ذلك. لكن السارد يحيط هاتين الوظيفتين بجو نفسى، واستبطان لذاته ولعلاقته بالعالم الصغير من حوله، يجعل قرار العودة أو إيداع النقود كأنه قدر محتوم لافكاك منه. وهنا تنتفى طبيعة الاختيار التي تكون أصيلة في النواة.

كذلك هناك وظائف ثانوية أخرى تشب النواة فى تركيبها، فى كونها مختمل أكثر من خيار مثل أن يطلب من زوجه أكل الجمبرى فتجيبه إلى ذلك وتجيبه أيضاً فى طلبه أن ينام معها، لكن الموقف لن يختلف كثيراً فى حالة الإجابة لو رفضت الطلبين، لن يتغير شئ فى علاقته بها إن هى أجابت فموقفه منها راسخ ورفضه لها مكين، ولايرجع ذلك إلى أفعالها بقدر مايرجع إلى إحساسه أنها دونه فى كل شئ.

لاتكاد تختلف بقية فصول الرواية كثيراً عما عرضنا له في الفصل الأول، فالوظائف الثانوية متناثرة، والقرائن أيضاً، وتأخذ الرواية خطها الدرامي المتصاعد بفضل النوى الثلاث السابقة، وهنا يطرأ سؤال ضرورى: هل يمكن أن تشكل مثل هذه الأشياء الصغيرة عملاً روائياً؟ أو لنطرح السؤال في صيغة أخرى: هل هناك قيمة يمكن أن نستخلصها من الوظائف الثانوية للرواية؟ ونقول إن الوظيفة الثانوية لاتكتسب قده القيمة من السياق قيمتها من نفسها بقدر ما تكتسب هذه القيمة من السياق

الذى ترد فيه. والسياق هنا ليس السياق اللغوى في معناه الضيق، بل سياق الحكى، ماذا يحيط بهذه الوظيفة الثانوية؟ هذا هو محك القيمة لها. ونجد في (كوميديا العودة) أنها حشدت قدراً كبيراً من التعليقات والمونولوجات الداخلية والاستبطان الذاتي بكل وظائفها الثانوية، إلى درجة جعلت هذه الوظائف الثانوية تتوارى، لتكتسب الرواية قيمتها من تعليقات السارد وحواراته الداخلية وقدرته على استبطان ذاته، وليتحدد دور هذه الوظائف الثانوية في أنها وسيلة لاستمرار الحكي في الرواية.

بنية الزمن الروائي:

يسير الزمن في رواية (كوميديا العودة) في بعض أجزائه في شكل دائرى، وفي أجزاء أخرى متعرجاً، ولايسير خطياً إلا في أجزاء الرواية الأخيرة، وتستغرق حوادث الرواية أقل من ثلاثة أعوام بدأت بسفر فاروق الخولي إلى مكة المكرمة، وهي أبعد نقطة زمنية في الرواية وانتهت بمقتله. ظل في مكة منتين، وفي الإسكندرية بضعة أشهر، تقريباً تسعة أشهر، بدعاً من فصل الصيف إلى بدايات فصل الربيع.

لاتتوزع حوادث الرواية بالتساوى على المدة الزمنية كلها، فسنتا مكة المكرمة لاتستغرقان إلا فصلاً واحداً، بينما تستأثر الفصول الباقية بالتسعة أشهر، كذلك فإن المؤلف اختار من حوادث السنتين بضعة مواقف تحدث في أيام محددة: لقاؤه بالله كتور سليم بركات، العمرة التي قام بها، لقاؤه بمعاوية، بعض مشاكل العمل، حجّه، وأما التسعة أشهر فقد أفلح السارد نتيجة تركيزه على الأحداث فيها، وتمدد هذه الأحداث، أن ينقل للقارئ صورة عن إيقاع حياته، لاتجد لها نظيراً في السنتين الأوليين. هذا هو الهيكل الأساسي للمتن الحكائي في خط مواز للمتن الحكائي في خط مواز للمتن الحكائي في خط مواز للمتن الحكائي أم أن السارد اختار له بناء آخر؟

لقد بدأت الرواية بلحظة عودة فاروق الخولى من السعودية لتستغرق صفحات الفصل الأولى في أيام مابعد العودة. وليست هناك إشارات نصية تخدد عدد هذه الأيام، غير أننا نظن أنها أقل بكثير من شهر. وفي نهاية الفصل الأول ينقلنا السارد عن طريق استخدام تقنية الإرجاع الزمني إلى حوادث

السنتين السابقتين في مكة، ليكون الفصل الثاني كله مكرساً لذلك، ثم يعود بنا في الفصل الثالث إلى زمن مابعد العودة، لتستغرق حوادث الفصل الثالث تبعاً لبعض الإشارات النصية أكشر من شهر، ولتقف عند نهايات فصل الصيف. أما الفصل الرابع فقد امتد زمنياً إلى فصل الربيع بتحديد السارد نفسه وإشارته إلى ذلك، وليستغرق بيان المؤلف بعد ذلك عدداً غير محدد من الأيام ينتهى بمقتل فاروق الخولى على يد الحاجة يسرية.

إذن، سار الزمن في منتصف الرواية الأول على شكل دائرة، ثم استمر بعد ذلك خطياً في بقية الرواية، وهو قريب من الأسلوب الذي استخدمه بهاء طاهر في (الحب في المنفي). وعلى هذا نقول، إن المتن الحكائي والمبنى الحكائي المنفيا إلا بعد منتصف الرواية، أما قبل ذلك فإن لكل منهما بناءه الخاص. أما على مستوى الفصول، فإن الزمن لايسير في شكل خطى في أي منها، مخدث فيه تعرجات كثيرة، وتتكثف هذه التعرجات لتشكل وحدات كثيرة منتشرة داخل كل فصل، تطغى في أغلب الأحيان على خطية الزمن فيه، يرجع السبب في ذلك إلى أربع تقنيات استخدمها السارد بوفرة: المونولوج الداخلي المتشابك مع التعليق وطريقة دخول الشخصيات الجديدة إلى الرواية المتشابكة أيضاً مع التعليق، وأخيراً تدخلات المؤلف نفسه في العمل.

المونولوج الداخلي المتشابك مع التعليق كان أكثر هذه التقنيات استخداماً، وقد ظهر في شكلين: الأول رد فعل على حدث آني لايكون مصحوباً بالخروج من زمن اللحظة نفسها، مثا:

وتدالت إجابات أخرى لم أسمعها من البنت وخالتها: أصل يا بابا، الحقيقة يا أبيه ... لكنى كنت ابتعدت أكثر فأكثر، وقلت لهم جميعاً: اخرسوا يا أولاد اللصوص وقطاع الطرق، ياسلالة سخرة بناء الأهرامات وحفر قناة السويس، يامفطومين على أكاذيب عبد الناصر، وخريجي مدرسة السادات للغش والنفاق وقبول أي شع وكل شع... (ص١٦).

ولم تتجاوز ثورته حدود باطنه وخياله المعذب كما ينص هو على ذلك، لكن هذه الثورة تظل فى زمن اللحظة، لايعود المؤلف إلى أحداث ماضية سواء أكانت أحداثا شخصية أم عامة، على عكس الشكل الثانى الذى يخرج فيه السارد من زمن اللحظة إلى أزمنة بعيدة قد تمتد إلى زمن النبى عليه الصلاة والسلام:

قال: مد بصرك، فأرسلت بصرى فرأيت عجباً. رأيت النبى بالقرب من الكعبة يتحلقه جمع من قريش، وهو منشغل بهم وبإقناعهم، وعمرو بن هشام إلى جواره يهزأ ويسخر، بينما أبى سفيان بن حرب يجاهر في حسم: والله لانعطيك إياها إلا أن تنالها منا قسراً، فيصيح عمرو: بل دونها مصرعى... (ص٧٦).

المشهد طويل والسارد ليس موجوداً فيه، لكنه جاء نتيجة استحضار السارد له، فهو لحظة انسحاب من الحاضر إلى زمن بعيد.

أما طريقة دخول الشخصيات إلى الرواية فقد تحدثنا عنها قبل ذلك، وأشرنا إلى أن السارد يصدر حكماً استهلالياً على هذه الشخصية، ويستعيد جزءاً من تاريخها الشخصي مصحوباً بتعليق، ويكون هذا التاريخ بمثابة إرجاع زمنى يتجاوز لحظة السرد.

أما تدخلات المؤلف فقد جاءت في أغلبها استباقاً زمنياً يحاول من خلالها التنبؤ بما سيحدث للسارد من أحداث يقول:

قلت يامؤلفى: ماشأن كل ماتقدم بالحرب التى أعلنتها بينى وبين زوجتى؟ قال: بل ماشأنك أنت؟ ألم أنهك عن التدخل فيما لاقبل لك به؟ تعال نواصل ما انقطع، فزينات تدبر لك أمراً، ومرسى لاينوى الكف عن مطاردتك بعد، ومعاوية فى مكمنه هناك يشحذ أسلحة الخسة لاستخدامها ضدك فى الوقت المناسب

(ص۱۳۹).

وسنرى ونحن نستمر في قراءة الرواية أن ما رسمه المؤلف للسارد قد تحقق. لم يستطع السارد فكاكاً من مصيره المحتوم.

لم تكن هذه التقنيات وفيرة في عددها فقط، بل كانت ذات مساحات كبيرة في عرضها داخل الرواية زاحمت فيه الأحداث نفسها.

تبقى نقطة أخيرة فى موضوع الزمن تتعلق بالكيفية التى يتسارع بها الزمن أو يتباطأ داخل العمل الروائى، فقد يكثف السارد جملة من الأحداث ذات زمن ممتد، لتقرأ فى بضعة أسطر، ويسمى هذا النوع من السرد تلخيصاً؛ أى أن زمن القراءة فيه أصغر من زمن الحدث، وعلى النقيض يمكن للسارد أن يتوقف أمام حدث بالتحليل والاستبطان، أو يتوقف أمام شخص أو مكان بالوصف، ويسمى عندئذ (وقفة)، ويكون هنا زمن القراءة أكبر من زمن الحدث، وأخيراً قد يتعادل الاثنان: زمن القراءة وزمن الحدث ولايكون هذا إلا فى يتعادل الاثنان: ومن القراءة على هذا النوع مشهداً.

وتكثر في (كوميديا العودة) المشاهد الحوارية، وهي سمة في مؤلف العمل، نجدها عنده أيضاً في (يوم تستشرى الأساطير) التي تكاد تصنف ضمن نوع والمسرواية، الذي ابتدعه توفيق الحكيم. كما تكثر فيها أيضاً الوقفات، على حين تقل التلخيصات جداً، ولانظهر إلا مع كل شخصية جديدة، بحيث يعد التلخيص إرجاعاً زمنياً. أما على مستوى الأحداث نفسها، فإن التلخيصات القليلة جداً فيها لاتؤدى دوراً مهماً، ولايكون لها بالتالي تأثير ملحوظ على الأحداث. فما يلخصه السارد غالباً يحدث مثله في الرواية، مثلما نجد في تلخيصات الفصل الرابع.

التعليق:

يقول وين بوث في كتابه المهم (بلاغة الفن القصصي): إن التعليق يقلل من قيمة الأصالة في العمل الأدبي، وكل شخص يعرف ذلك، وليس هناك أدني شك فيه (٣).

لايعنى هذا إغلاق الباب أمام هذه التقنية المهمة في العمل الروائي، فالواقع أنه قلما تخلو رواية من التعليق، وبوث

يدرك ذلك حين يقول تعليقاً على رواية (ترسترام شاندى) للورانس ستيرن:

من الواضح أنه سيكون من غير المعقول أن نتكلم عن التخلص من التعليق في ترسانة الرواية، بينما هو يدير المعركة لانظهر إلا في التعليق، إن السرد أصبح هو العرض، فكل تعليق هو حدث (٤٠).

ومثل (ترسترام شاندى) ، فإن معركة (كوميديا العودة) الأساسية لانظهر إلا فى التعليق. إن شخصيات الرواية محدودة كما ونوعاً، ووظائفها سطحية لاتأثير فيها، وبنية الزمن لاتكتسبها من تعالقاتها الأخرى. وهنا، يسرز التعليق ليكون التقنية الرئيسية المؤثرة فى الدارة.

لكن التعليق موضوع معقد، فمن حيث هو تقنية، لايمكن إفرادها، مثل المونولوج أو الحوار مثلاً، فهو يتشابك عفسوياً مع الأحداث والأضخاص وحتى الحوارات والمونولوجات بحيث يكون فصله عن هذه التقنيات نوعاً من الفصل النظرى.

إن خطورة التعليق تكمن في قدرته على التأثير على وجهة نظرنا عن الأحداث التي تقوم بها الشخصيات، إذ إنها تحول عدم الإدراك إلى دلالات مباشرة عن المعنى وأهمية الحوادث ذاتها(٥)، وهو من هذه الزاوية يكون مزعجاً خاصة إذا لم يكن هناك حياد في التعليق على أفعال الشخصيات. إن الفنان، كما يقول تشيكوف،

يجب ألا يكون قاضى شخوصه، أو محادثاتهم، ولكنه يجب أن يكون شاهداً غير متحيز..... يجب أن أدع للمحلفين - أى القراء - مهمة تقدير قيمة ما أنقله لهم، يجب على أن أكون موهوباً فيقط؛ أى أكون قادرا على تنوير الشخوص والتحدث بلغتهم (٢).

لكن مثل هذا الحياد الذى يطلبه تشيكوف هو حياد نظرى، فالمؤلف لايستطيع أن يكون محايداً، إنه يستطيع فقط

أن يخفى موقفه لنبحث عنه داخل الرواية، فى المقابل فإن هناك روائيين يملأون رواياتهم بتعليقاتهم، حتى إن الرواية تتحول على أيديهم إلى معرض آواء فى السياسة والاجتماع وقضايا الكون الكبرى غافلين عن أهمية لذة الكشف التى من أجلها تقرأ الرواية.

منى (كوميديا العودة) يأخذ التعليق أشكالاً مختلفة، فالسارد يعلق على نفسه وعلى مؤلفه وعلى الأحداث والأشخاص، وعلى البيئة من حوله، وعلى المجتمع.

سنعرض، هنا، نماذج مختلفة من تعليقات الرواية محاولين تتبع الخيط العام الذي يربط بينها والقيم التي تتحرك فيها:

استخدمت الرواية تقنية السرد بصيغة المتكلم، هذا يعنى أن حديث السارد عن نفسه يأتى في المقدمة، يعنى أيضاً أنه يريد من القارئ أن يرى العالم بعينيه، والمشكلة الرئيسية في هذه التقنية هي مشكلة السارد نفسه ودرجة الثقة التي يصدر دائماً أحكاماً أخلاقية على الأحداث أم يكتفى بدور بصدر دائماً أحكاماً أخلاقية على الأحداث أم يكتفى بدور حيادى؟ هل يكون واعياً لذاته أم يستمد هذا الوعى من انعكاس أفعاله على الآخرين؟ كيف يشكل صورته في العمل؟ وهل يمكن أن نصدق هذه الصورة (٧). كثير من الساردين لايكتفى بعرض الأحداث، بل يتدخل بالتعليق الساردين لايكتفى بعرض الأحداث، بل يتدخل بالتعليق عليها وعلى الأشخاص، وقد يتمدد هذا التعليق ليحتل مساحة موازية لمساحة الأحداث وربما أكبر منها، مثلما نجد في (كوميديا العودة).

وأهم من يعلق عليهم السارد في الرواية هو نفسه، وهو من خلال تعليقاته الكثيرة خاصة في نصفها الأول يشكل صورة لنفسه. سنجترئ، هنا، بضعة جمل من تعليقاته على نفسه، ثم نعرض لجملة الصفات التي تشكل صورة السارد.

ـ أنا الرجل المهذب الرقيق ضحية نفسه.

(ص۱۸).

_ وزكّاه فى هذا كله ماعرف عنه ــ بالرغم من عثرات حياته ــ من دقة وإخلاص فى العمل.

(ص۲۵).

- لماذا يامولفى الله يم، ألأنك رسمتنى فى روايتك الأولى سليم الطوية، مشالى النزعة، متسامحاً حتى قبول الموت بلا مقاومة؟

(ص۲۲).

أما صورته فتتكون من الصفات التالية:

- يغيق صدره بالمعارك (ص ٢٢). _ مخلص (ص٢٥). _ مهذب (ص۱۸). _ خجول (ص ٤٦). _ سليم الطوية (ص ٣٢). ـ رقيق (ص ١٨). ـ ذو كبرياء (ص ٤٦). ـ ضحية نفسه (ص١٨). _ مثالي النزعة (ص٣٢). _ يمقت العادة المكررة _ متسامح (ص ۳۲). _ فاشل (ص ٢٠). والتقليد المتبع (ص ٥٨). _ قليل الشطارة (ص ٢٤). _ فقير، حمار (ص٣٧). ـ حساس في الشقاط ـ دئيق في عمله (ص ٢٥). ـ صريح (ص٣٧). خفايا النفس (ص ٦١).

إن القارئ حين يختبر هذه الصورة بصفاتها المتعددة على أفعال السارد يجد أنها تصدق في كثير من الأحيان، حتى الصفات التي لا يجد القارئ أفعالاً تؤكدها في الرواية، فإنه مستعد أن يصدقها، أو قد يتقبل أفعالاً تناقض صفات أخرى اعتماداً على الثقة التي منحها له. مثلا، علاقته بزينات وهو رجل متزوج قد تناقض صفة الاستقامة التي وصف نفسه بها، لكن طبيعة هذه العلاقة وأسباب نشوئها والكيفية التي تطورت بها، يجعل القارئ أكثر تفهما لها، واستعداداً لقبولها اعتماداً على تطورات أزمة السارد مع زوجه الحاجة يسرية. وهو في هذه الحالة يمكن أن يعطى لصفة الاستقامة معنى

هناك شئ آخر في جملة هذه الصفات، إنها تشكل مجتمعة ما يسميه علم النفس الشخصية الانطوائية. لقد اختار السارد ـ دون تعمد ـ صفات نفسية تناسب انسحابه من العالم، وانعزاله داخل بوتقة نفسية. وكما قلنا سابقا، فإن هناك تناغماً بين تعليقه على نفسه، وأفعاله في الرواية؛ لذلك

نراه قليل الأصدقاء، يضخم الأفعال الصغيرة وبعطيها أبعاداً قد لا تكون فيها، أكثر عرضة لتأثيرات الحزن والاكتثاب، كل هذا ظاهر في أفعاله أو في ردود أفعاله على الآخرين، وهو يستكمل بالفعل أو رد الفعل صورة الشخصية الانطوائية التي رسمها لنفسه.

إذا كانت الصفات السابقة هي الصفات التي نص عليها السارد نفسه، فإن هناك صفة لم يذكرها، لكن كان لها تأثير حاسم على عالم القيم في الرواية، هذه الصفة هي صراحته. إن تأثيرها على علاقات السارد ببقية شخصيات الرواية واضح، سواء في مصارحته لزوجه بأن حَجَّها كان ينم عن دوافع وثنية في جوهرها، أو مواجهته مرسى أو معاوية، أو حديثة الصريح مع د. سليم بركات، أو كشفه لزينات عن نفسها وعن طبيعة ما تفعل، لكن الجانب الأكثر أهمية، هنا، هو كشفه عن أزمة روحية كبيرة يعيشها، فقد أتاح له وجوده في مكة مدة عامين فرصة تأمل حاضر المسلمين ومقارنته يماضيهم، لقد وجد من خلال هذه المقارنة أن الأطراف الفاعلة الأساسية في الحاضر تشبه إلى حد كبير الأطراف الفاعلة في الماضي؛ ومن ثم، عمد إلى تلك الحيلة التي لم تستنفد بعد كل ما في جعبتها وهي حيلة إسقاط الماضي على الحاضر؛ لذلك اختار ثلاث شخصيات من الماضي وجدهم أقرب ما يكون إلى سلوك الحاضر، وهم شخصيات الرسول عليه الصلاة والسلام وعمرو بن هشام (أبو جهل) وسفيان بن حرب. لقد وجد من خلال رؤية ذاتبة لصراع الرسول عليه الصلاة والسلام مع قريش أن أبا جهل (عمرو بن هشام) كان أكثر استقامة في هذه الحرب من سفيان بن حرب. لقد كان أبو جهل واضحاً في معركته، لم يدار عداءه للرسول عليه الصلاة والسلام، أما سفيان بن حرب فقد ناور والتف وانحنى ثم انقض ليستولى أبناؤه على ميراث الرسول عليه الصلاة والسلام. وهو يقول أيضاً إن خياره محدود في هؤلاء الثلاثة (ص٥٣)، إنه لا يخفي إعجابه بأبي جهل إلى درجة أنه يختار اسمه ليكون عنوانا لأحد الفصول.

كان الصراع بين هؤلاء _ من وجهة نظره _ صراع على إصلاح حال قريش، وهو يرى أن الرسول عليه الصلاة

والسلام فشل في ذلك كما فشل أيضاً عمرو بن هشام، أما المنتصر الوحيد في هذه المعركة فهو سفيان بن حرب وابنه معاوية.

إننا نرى، من زاوية القارئ، أن الصراع على إصلاح قريش لم يكن الصراع الأساسى، لقد كان هذا نتيجة فرعية وإن تكن مهمة _ تتصل بالقضية الكبرى للرسول عليه الصلاة والسلام وهي قضية إعلان كلمة التوحيد مع ما يترتب عليها من نتائج كثيرة منها إصلاح حال قريش، وهنا يجد القارئ نفسه في حال تناقض مع معتقدات السارد:

القارئ يرى في الرسول عليه الصلاة والسلام نبياً يوحى اليه، والسارد لا يختار من صفات الرسول الكثيرة إلا صفة المصلح الاجتماعي، فهل يعنى هذا أنه لا يؤمن بجانب النبوة عنده ؟ لقد خلص بعض من قرأوا الرواية قراءة عجلى إلى تكفير السارد بناء على بضعة جمل متناثرة داخلها. لكر تتبع اعترافات السارد نفسه وصراحته في أجزاء كثيرة من الرواية يؤكد عكس ما خلصوا إليه. إن السارد الذي يعترف بأنه لم يكن من المصلين قسبل ذهابه إلى مكة، يجب أن تصدقه حين يقول إنه مسلم، وإنه أكثر إيماناً من الحاجة يسرية مثلاً، كما أن هناك بعض فقرات ومواقف في الرواية يمكن إعادة تأويلها لتبعد عن السارد حكم التكفير القاسي، مثلاً حين يقول:

لكنى توقفت أتأمل فى صحة آخر ما فال: إن الرسول كان يرسل لحيته دون أن يهذبها، وإنه كان يرتدى جلباباً قصيراً تجنباً للنجاسة، وكان يتمتع بفحولة أتاحت له أن يأتى زوجاته التسع واحدة وراء الأخرى فى غضون ليلة واحدة، وكل ذلك ثابت بسند من السنة الصحيحة.

إن هذه ليست لغة السارد، بل لغة الآخرين على لسانه، واختياره لها لا ينفى أنها واقع، وأن هناك انجاهات فى المجتمع لا تفكر إلا فى مثل هذه الأمور، وإدانة السارد لا تنصب على مضمون الفقرة، بل على من قام باستحضارها من التاريخ لتكون قضيته الأساسية.

الأمر نفسه في هذه الفقرة:

من الجاهل الآن وبعد أربعة عشر قرنا؟ ألم تفهم بعد؟ قريش لا ينصلح حالها أبداً ، اقرأ بإمعان ما بين السطور، محمد أدرك ذلك فى أيامه الأخيرة، ألا تجده فى الصفحات الأخيرة من سيرته كثير البكاء مكتئباً؟ لقد أدرك بالرغم من انتصاره خبث قريش الأزلى، أسلمت له وكانت تعمل فى الوقت نفسه، وبلا هوادة، على يخويل انتصاره إلى غطاء متين تدارى به فسادها المراوغ، محمد قبض كمداً وكسبت قريش لعبة المراوغ، محمد قبض كمداً وكسبت قريش لعبة جديدة: القرآن، وما أسمته حديث رسول الله (ص ١٣٨).

هنا أيضاً نجد رؤية لتاريخ الحضارة الإسلامية قد يتفق كثيرون فيها مع السارد، أن ما تركه الرسول عليه الصلاة والسلام قد تحول إلى لعبة في أيدى حكام المسلمين الذين كان جلهم من قريش. ونستطيع هنا أن نستشهد على صدق كلام السارد بمثات المواقف من تاريخ الخلفاء الأمويين أو العباسيين، مواقف أضاع فيها كثير من هؤلاء الخلفاء معانى الإسلام الصحيحة، واستخدموا القرآن الكريم والسنة النبوية أداة لتحقيق أغراضهم بحيث تحولا على أيديهم إلى لعبة هذا لا يعنى أن من يقتنع بذلك يخرج عن الدين ولا يعنى أيضاً أن من يرى أن القرآن الكريم قد أصبح لعبة في يد قريش قد آمن بأن القرآن لعبة. إنها رؤية الآخرين على لسانه.

أما بجربة الحج عنده ففى حاجة إلى محرير. ذلك أن السارد يفجؤنا بتجربة غير مسبوقة فى الكتابة عن الحج، لقد محولت بجربة الحج على أيدى الكثيرين، روائياً أو غير ذلك، إلى وسيلة لإثبات مهارة التعبيرات الجاهزة (الكلشيهات) حين تستخدم لآلاف المرات، التجرد، المساواة، القرب من الله، المجاهدة، رمزية الشعائر، تمثل بجربة الأولين: النبى إبراهيم عليه الصلاة والسلام وزوجه هاجر، الموت، بحيث بدا دائماً أن هذا المنظور لتجربة الحج قد استنفد أغراضه تماماً. هنا نجد السارد يرى في سلوك الحجاج شيئاً آخر، يراه نوعاً من الوثنية والنفاق. حين يحج الإنسان فإنه بذلك يستكمل

أركان دينه، أما إذا كانت هذه الأركان غائبة لديه، فإن حجه في هذه الحالة بلا معنى. وأركان الدين ليست فقط أن يصلى الإنسان أو يصوم أو غير ذلك، لأنه لا معنى للالتزام بهذه الأركان دون أن يكون الإنسان مستقيماً أخلاقياً في المعنى العميل لهذه الاستقامة.

فى ضوء هذه الفكرة تحدث عن تجربة الحج، واختار منها مواقف تكشف حالة النفاق التى أكدها فى تعليقه على هذه التجربة. ما سنعرض له هنا هو موقف الدعاء يوم عرفات، لجأ السارد فى هذا الموقف إلى أسلوب الفنتازيا حين اختار معاوية والحاجة يسرية للدعاء، وبدلاً من أن يجرى على لسانيهما الأدعية التقليدية فى مثل هذا الموقف، فإنه كشف عن نفسيهما، وعبر بما يظن أنه متفق مع طبيعتهما:

دعا معاوية فقال: اللهم إنى أكره الناس جميعا فردنى كراهية لهم، ودعت الحاجة يسرية فقالت: اللهم إنى أمقت زوجى وأحتقره، فلا ترفع من شأنه أبداً، قال معاوية: اللهم سخرهم جميعا لخدمتى واستذلهم ذلا لا يتطاولون على بعده أبدا، وقالت زوجتى: اللهم اجعله تحت قدمى أبد الدهر جائياً. قال معاوية: اللهم أعطنى كل ما بيدهم، وأبح لى ممتلكاتهم، فلا يعلون على أبدا، وقالت زوجتى: كل ما يكسبه اللهم ملك خاص لى عوضا عن فقرى وعقدى ملك خاص لى عوضا عن فقرى وعقدى المتوارثة... (ص ٨٣).

وما كتبه السارد بعد ذلك عن تجربة الحج لا يكاد يخرج في إطاره العام عما عرضنا له: عقيدة الإنسان لا تصلح إذا كان الإنسان نفسه فاسداً، وما يمارسه من شعائر الحج هو نوع من الوثنية إذا كان إلهه ليس هو الله سبحانه وتعالى، بل إله في الأرض مختف في غرض من أغراض الدنيا، يعبده هذا الإنسان ويخلص له. وقد عبر السارد عن ذلك بشكل جيد في دعاء معاوية والحاجة يسرية.

قضية السارد الأساسية، إذن، ليست قضية دين، بل قضية دنيا وفساد بشر، لذلك تبدو في تعليقاته على المجتمع وعلى البشر قسوة ظاهرة منذ لحظة وصوله إلى أرض الوطن:

رأيت الوطن كما تعودت أن أراه: سقف من غيمة مشبعة بالسموم، تحته سطح من المهملات والكراكيب يشبه غرفة الكرار في بيتنا القديم، والناس بين هذا وذاك يتحركون حركات عشوائية تماثل حركة الميكروبات حين تظهر من خلف عدسة المجهر. لا أنا تغيرت ولا الوطن (ص ٩).

وحين يقول له السائق اليمنى في الطريق إلى مكة: «مصر زين والله يا شيخ»

يرد

صحيح، مصر زين المجاتب والمفارقات، لها أكثر من عاشق متيم، وكلهم يعشقها، بشرط أن يحقق من خلال عشقه لها مآربه، ولا يخسر كشيراً ، منذ أول التاريخ والحال نفس الحال. يلقون إليها بالفتات ضمانا لاستمرار مجدهم، على حين تقنع هي يبؤسها وهوائها، وكلمات المديح العارية عن أي صدق، تأكل أولادها حين تجوع، بينما ترضع أبناء الغرباء....

(ص ٥٥ _ ٥٦).

هنا أيضاً نجد نماذج من التعليقات المتضمنة اعتقادات قد تتمارض مع اعتقادات القارئ، فقد يرى القارئ أن صورة مصر غير الصورة التى يراها السارد، وقد يحس فى تعليقات السارد بقسوة زائدة، فهل يحجب هذا الخلاف فى الاعتقاد المتعة الفنية فى قراءة العمل ؟ نعم يحجب. وهذا الخلاف بين معتقدات السارد ومعتقدات القارئ هو أحد الأسباب التى نجعل لأى عمل أدبى مهما تكن قيمته قبولاً عاماً ؛ ذلك أن عذا القبول يظل مشروطاً بتحقيق ما يسميه وين بوث «البعد النفسى» وهو التأكد من أن أى عمل ليس كثير البعد ولا قليل البعد عن قارئه، كذلك فإنى إذا أردت أن أستمتع بالعمل فيجب أن أوافق على كل معتقدات السارد بخصوص الموضوع الذى يطرحه (٨). ويقول بوث أيضاً:

إن القراءة الناجحة جداً هي تلك التي تكون فيها الشخصيات المخلوقة - شخصية المؤلف - شخصية القارئ على اتفاق تام (٩).

يقول أخيراً:

إن أعظم الأدب يعتمد بصورة أساسية على تناغم معتقدات المؤلفين والقراء.(١٠)

إذا لم يحدث هذا الاتفاق تظل جماليات العمل محجوبة عن القارئ، ويظل العمل أيضاً أكثر عرضة لسوء الفهم. إن أى مؤلف قد يقول: ليس من شأنى أن أكتب روايات تحوى معتقدات توافق الرأى العام. وهذا صحيح. لكنه يجب أن يتوقع أن يظل محدود الانتشار والتأثير إلى أن تتغير معتقدات الرأى العام، وهذا أحد الجوانب التي تفسر ظاهرة إعادة التناف بعض الأعمال والأشخاص في تاريخ الأدب في كل اللغات: إن المؤلف يكتب عمله في ظل قيم لا تقبل ما يكتب، يتغير الزمن وتتبدل القيم، فيعاد اكتشاف ما كتبه السابقون. حدث هذا في الأدب العربي مع أعمال أبي حيان التوحيدي، وإبداعات المتصوفين والمتمردين والعير الشعبية، وحدث في الغرب مثلاً مع إبداعات كافكا، وكتابات ميخائيل باختين النقدية.

آخر التعليقات التي نبحثها، هنا، هي تعليقات السارد على المؤلف. لقد استخدم محمود حنفي تقنية ذكر المؤلف داخل العمل، وهي تقنية قليلة الاستخدام في الرواية، لعل بدايتها ترجع إلى القرن الثامن عشر عند لورانس ستيرن في روايته (ترسترام شاندي). وقد استخدم محمود حنفي هذه التقنية بالإطار نفسه الذي استخدمه ستيرن والسرد بعييغة المتكلم + ذكر المؤلف نفسه الذي لكنه نحا منحي خاصاً به في ثلاثة جوانب:

الأول: ذكره الكثير للمؤلف الذي تجاوز المائة والثلاثين مرة في روايته القصيرة.

الثاني: تعليق السارد على المؤلف نفسه.

الثالث: انتقال الرواية في صفحاتها الأخيرة من السرد بصياة المتكلم إلى السرد على لسان المؤلف تحت عنوان وبيان من المؤلف،

إن حضور المؤلف الكثيف في عمل بهذا الحجم، يطرح سؤالاً عن جدوى ذلك، وعن المدى الذي يحق للمؤلف أن يكون موجوداً بذاته.

لا يكتفى محمود حنفى بذكر المؤلف، بل إن سارد (كوميديا العودة) فى الواقع هو شخصية المؤلف الثانية. إننا هنا إزاء شخصيتين فى الرواية يحدث بينهما حوار طويل على هامش أحداث الرواية، حوار لا يمكن تجاهله، أو عده من جوانب النقص فيها تبعاً للآراء السابقة. ويرى بعض النقاد أن الهدف المشترك لكتاب الرواية الجيدين والمحدثين هو أخذ القارئ وإغراقه فى الأحداث إلى درجة لا يعود يشعر معها أنه يقرأ، أو يشعر بشخصية المؤلف، حتى إنه فى النهاية يستطيع أن يقول بصدق لقد كنت هناك، لقد كنت هناك.

لكن المؤلف حين يظهر في (كوميديا العودة)، فإنه يظهر على السارد ووفق رؤيته، فهو هنا يفقد كينونته الحقيقية ليتحول إلى شخصية روائية مثل بقية شخصيات الرواية. وأيا كان مدى التطابق بين المؤلف في العمل ومحمود حنفي نفسه، فإننا نرى هنا مؤلفاً ذا صفات معينة يرويها السارد على مدار الرواية: داه يا مؤلفي الأرعن، دومؤلفي الأديب الذي لا يفتقر إلى الخبرة والدراية، دهذا ما رسمه لى مؤلفي يفتقر إلى الخبرة والدراية، دهذا ما رسمه لى مؤلف نكدى، ومؤلفنا المأزوم، دبتكليف من المؤلف اللهيم، دوتخطيط دمؤلف ألعبان يسعى إلى تعويض قهره هو بقهرى أناه، داه يا مؤلفي ميت القلب، دمؤلفي المستبدة، ديالك من مؤلف موباء، دمؤلفي المتوجس الملئ بالرية والثك وقلة اليقين، دمؤلف لا ندرى إن كان حكيما أم أحمق، دمؤلف مهجور

هذه بعض صفات المؤلف في (كوميديا العودة)، فإذا أضفنا إليها حوارات السارد معه وهي حوارات ذات شد وجذب وإنباء بمصير محتوم، لأدركنا أننا لا نقف على حافة الواقع كما قد توهم القراءة الأولى للرواية، بل نحن غارقون في عالم من الفنتازيا كان محمود حنفى واعياً لها تماماً وهو يخطط للرواية.

أما الجانبان الآخران وهما تعليق السارد على المؤلف، وانتقال الرواية من السرد بصيغة المتكلم إلى السرد بطريقة المخائب، فهما أضعف جوانب الرواية؛ ذلك أن السارد في هذه الجوانب لا يتحدث عن واقع الرواية الخيالي، بل ينقل الأمر برمته إلى الواقع الحقيقي ليبدى آراء في علم الجمال وعملية الخلق الفني، وكون كل عمل يحمل قوانينه الجمالية الخاصة به التي قد لا تنطبق بالضرورة على غيره، كل هذا كي يبرر تعليقاته على السارد وإقحام العالم الحقيقي لحمود حنفي نفسه، وليس للمؤلف المتخبل في عالم الرواية:

أريد أن أسر لكم بريبة تناوشنى وتنهشنى، إن هذا المؤلف قد عاش سنواته الأخيرة فى عزلة كثيفة فرضتها عليه تجارب دنيوية لم يحصد منها غير الفيشل والعياطفة المهجورة والغربة عن الأهل والضياع داخل الوطن (ص ٣٣).

مثل هذه التعليقات تقطع حالة الإيهام والاستغراق لدى القارئ لتدخله إلى عالم حقيقي لا مبرر فني لذكره هنا. أما انقلاب صيغة السرد في نهاية الرواية من المتكلم إلى الغائب على لسان المؤلف نفسه مبرراً ذلك بضرورات المنطق الذي يجعل من غير الممكن أن يصف إنسان اللحظات الأخيرة قبل موته بادئاً حديثه ببيان دعائي عن أفكار المؤلف ومدى تشابهه بالسارد افاروق الخولي، ؛ هذا الانقلاب نقطة ضعف رئيسية في الرواية؛ ذلك أن كلمة المنطق التي استخدمها المؤلف تبدو غائمة المعنى هنا، فهل هو المنطق كما عرفناه من أرسطو وغيره من الفلاسفة، وهو منطق لا مكان له هنا في شكله الجاف، أم منطق العمل الفني، و(كوميديا العودة) مبنية على الفنتازيا التي تبيح للسارد أن يستمر في الحكي حتى بعد موت. إن القارئ لن يسأل بأية حال عمن كتب الرواية بعد موته السارد، ذلك أنه منحه الثقة قبل ذلك، وصدقه حين استحضر شخصيات التاريخ وحاورها، وصدقه كذلك حين تحدث عن مؤلفه الذي يحركه كيفما شاء، وصدقه أخيراً حين قرر في بداية الرواية أنه عاد من ميتته الأولى. كل هذا التصديق كان يمكن أن يستمر في حال استمرار السرد بصيغة المتكلم دون خلل.

هوامش:

(۱) وبن بوت: بلاغة الفن القبصصى، ترجمة: أحمد خليل عرادات،
 منشورات جامعة الملك سعود بالرياض _ ١٩٩٤، ص ١٦٠.

(۲) طوائق تحليل السود الأدبى: منشورات انخاد كتباب المغرب، الطبعة
 الأولى، الرباط، ۱۹۹۲، ص ص: ۱۶ ـ ۱۹.

(٣) وين بوث، ص: ٤٨.

(٤) نفسه، ص: ۲۷۳.

(۵) نفسه، ص: ۲۲۸.

(٦) نفسه، ص: ٨١.

(٧) راجع في ذلك وبلاغة الفن القصصي، الذي تخدث عن تقنية السرد
 بصيغة المتكلم حديثاً مهماً، ص: ١٩٣.

(۸) نفسه، ص: ۱۶۱.

(٩)نفسه، الصفحة نفسها.

(۱۰) نفسه، ص: ۱۹۳.

(۱۱) نفشه، ص: ۲۷.

(۱۲) نفسه، ص ص ۸۵ ـ ۵۹.

(۱۳) نفسه، ص: ۲۰.

(۱٤) تفسه، ص: ۳۳.

تداخلات الرؤية والسرد والمكان في رواية هالة البدري «منتهي»

محمد عبد الطلب*

الخدافة.

-1-

الواقع أن الإقدام على قراءة عمل روائى يحتاج إلى أدوات وإجراءات تنبع من طبيعة العمل ذاته، حتى لاتتحول الأدوات إلى عناصر دخيلة يلفظها جسد النص، وحتى إذا لم يلفظها فإنه سوف يستحيل إلى كائن عاجز لايتحرك إلا بالمعاونات التى تكفل له نوعا من الحياة الصناعية الزائفة.

لقد التزمت بهذا المنهج في تعاملي مع الخطاب الشعرى، وهو مايجب أن يكون في التعامل مع الخطاب الروائي عموما، وخطاب هالة البدرى (منتهى) على وجه الخصوص. وأعتقد أن الأداتين الرئيسيتين اللتين لايمكن أن يلفظهما أي خطاب أدبى هما: الإفراد والتركيب؛ ذلك أن اللغة عندما تخرج عن ألفتها في الصياغة الإخبارية لتدخل دائرة الأدبية، توجه طاقتها إلى الكلمة المفردة أولا، ثم إلى

ومن المؤكد أن اللغة تنزل عن درجة الصفر عندما تغرص في التداولية الحياتية، ثم تجاوز هذا المستوى عندما تدخل سياقات خارجية، كأن تكون أداة التعامل المكتبى الذي يقتضى ملابسات اجتماعية فيها شئ من التأتق الذي يكاد يخلص اللغة من ألفتها، لكنه تخليص بقدر محسوب أو محدود يتيح لها أن تدخل منطقة «الحياد» المهيئة للأدبية، لكن هذه التهيئة يمكن أن تتوقف عند حدود اللغة الرسمية عندما تكون أداة لمحاضر أو خطيب يستهدف التوصيل بالدرجة الأولى، وتجاوز هذه الحدود يرتفع باللغة إلى الأدبية وفيها تكون هي المستهدفة أولا وآخرا.

التراكيب ثانيا، ثم إلى السياق الذى يضم المفردات والمركبات ثالثا، وتتجسد هذه الطاقة في عملية «الاختيار» التي تتسلط

على المفردات، ودالتوزيع، الذي يتسلط على المركبات. ومن

تداخل العمليتين يتأتى إنتاج الأدبية في مستوياتها وأشكالها

^{*} أستاذ النقد الأدبي، جامعة عين شمس.

وفى كل هذه المستويات يتم تطعيم اللغة بإشارات خفية أو ظاهرة إلى زمن إنتاجها، وإلى واقعها الاجتماعى والثقافى، وهذه الإشارات تتلبس بالمفردات والتراكيب على السواء، وقد نظل محلقة فى الفضاء الذى يحيط بهما. وعلى هذا الأساس يمكن القول بأن هذه رواية ريفية أو حضرية أو سياسية.. إلخ، وهو ماينعكس صياغيا فى معاجم وحقول محمنا _ المؤشرات البيئية، وملامح الشخوص وطبيعة كل شخصية على المستوى النوعى من رجال ونساء، ومن أطفال وشباب وشيوخ.

_ ٢ _

والحق أن رواية هالة البدري (منتهي) يتوفر فيها قدر هائل من هذه الخواص اللغوية التي لايمكن التعامل معها إلا من مدخلها الإعلامي الضاغط خارجيا وداخليا وهو العنوان (منتهى) وهو اسم قرية، فهو مؤشر لغوى لعب دورا بالغ التأثير داخل الخطاب وخمارجه، لأن المتلقى لايستطيع الخلاص من مجموع نواتجه الكثيفة، فقد أخذ العنوان صورة النكرة (منتهي) مما يعني دخوله العلمية، وهو دخول يجعل من هذه القرية مفردة حاضرة حضورا فوريا في ذهن المتلقى أيا كان، بل تكاد تعطى لهذا المتلقى القدرة على الإلمام المبدئي بمكونات عالم (منتهي) البشرية وغير البشرية، والإلمام بأبعادها الزمانية والمكانية، وهو مايجعل من هذا المتلقى فردا من أفراد هذا الواقع الروائي، برغم أنه لم يسمع به من قبل، ولم يلتق به على نحو من الأنحاء؛ لأن (منتهى) واقع أنتجه الإبداع ليكون موازيا للواقع في جملته دون أن يعنى ذلك أي نوع من المحاكاة الفنية أو غير الفنية، فمثل هذه المحاكاة الأرسطية لم تعد صالحة لتفسير عمل إبداعي كالذي بين أيدينا، لأن العمل يقول في كل ملفوظه: أنا أتخيل، وعليكم أن تمارسوا معي هذا التخيل.

إن انتقال الدال من الخارج الإعلامي إلى الداخل الحكائي قد صاحبه مخول صياغي بالغ التأثير، حيث تم إدخال (ال) عليه (المنتهي)، وخطورة هذا الإدخال أو الإلحاق أنه قد نقل الدال من إطاره الحضوري المعاين إلى إطار الغياب غير المعاين، ذلك أن الوقوف عند منطقة التجريد من الد (منتهي) يستدعي الصيغة الصرفية المجردة (مفتعل)

بكل مردودها الذي يخفى غير مايظهر، أو مردودها الذي يعنى القابلية للتأثر والتأثير على صعيد واحد، كما أنه يستدعى المردود المعجمى الذي يكتنز بكم وفير من النوانج التي تصاحب الدال هامشيا، وأول هذه النوانج: البلوغ والغاية، أو آخرة الشئ، وكأن (منتهى) صارت محور الوجود كله، ثم ينضاف إلى ذلك ما تنتجه المادة (نهى) من المنع والتحريم، وهو مايعطى للمنتهى نوعا من الاحترام الذي يقترب من القداسة، فضلا عما يضيفه (النهى) من دلالة (العقل) الذي يعطى لأهل المنتهى قدرة ذاتية على إدراك الحسن والقبيح، لكن الإدراك ذاته لايعنى نفى القبيح عنها، بل يعنى أنها تلفظه وتقاومه، وهو ماحققه الحكى في متن الرواية داخليا وخارجيا.

أما إلحاق (ال) بـ (منتهى) فإنه يجعل البنية مفردة على مستوى السطح، ومزدوجة على مستوى العمق، لأن الطرف الحاضر (المنتهي) يستدعي طرفا غائبا (سدرة) فإذا حضر الدال (منتهى) على السطح حضر الدال (سدرة) في العمق، وإذا حضر الدال (سدرة) على السطح حضر الدال «المنتهي» في العمق، والتحرك بين الحضور والغياب يأتي من الملفوظ القرآني في قوله تعالى: (ولقد رآه نزلة أخرى عند سدرة المنتهي، دوأن إلى ربك المنتهى، (النجم: ١٣، ١٤، ٤٢) والموروث الإسلامي يشير إلى أن (سدرة المنتهي) شجرة نبق تقع على يمين العرش لايتجاوزها أحد من الملائكة أو غير الملائكة، فحضور دال «المنتهي» منفردا يستحضر هوامشه الدلالية التي تكسبه نوعا من القداسة أولا، ثم يستحضر الدال الغائب (سدرة) ثانيا، والدال الأخير يضيف مجموعة هوامش هي: التجدد والدوام والعودة للحياة، والانبعاث الذاتي، وهي هوامش تصاحب وشجرة السدر، ؛ إذ إن شجرة السدر تستدعى ا شجرة السَّمرة ، وهي شجرة كانت مقدسة عند العرب، وقيل إنها مسكونة بالأرواح، وهو ماينقل (المنتهى) من إطارها الواقعي إلى إطار أسطوري يرتفع بها إلى إطار الرمز، ويفسر تخولاتها المتجددة التي لاتتوقف. وهي تخولات تصل إلى إعادة الموتى للحياة. فعبد الحكيم الذى مات منتحرا تستعيده الخرافة الشعبية إلى الحياة مرة أخرى، بل إن زمن الحكي نفسه يأتي بعد موت بعض الشخوص كتمام وعبد

القادر جدى الشيخ طه عمدة المنتهى، لكن الحكى يستعيدهما إلى الحياة ليمارسا فاعلية حياتية كاملة ومؤثرة في توجيه حركة الأحداث.

ويضيف الزمخشرى - فى كشّافه - ناتجًا دلاليا له أهميته فى إنارة الضغوط الصادرة من «المنتهى»؛ إذ إن المنتهى عنده «منتهى الجنة» (١)، وهو مايرتفع بالمنتهى إلى عالم الغيباب الذى يرفع عن أهلها مسوولية السلوك والتصرفات العامة والخاصة، ويسمح لهم بحرية غير محدودة وربما لهذا لم يعاقب بشير على جريمته الجنسية مع روايح، بل إن روايح أيضا لم تعاقب على فعلها وإنما تم توجيه الأحداث لتقدمها عروسا طاهرة بريئة من الخطايا.

قد يتصور البعض أن مثل هذا التعامل التحليلي أو التأويلي مع العنوان، يحمل الصياغة فوق ما تحتمل، لكن الوعى بطبيعة خطاب الحداثة يؤكد أن المبدعين كانوا يتعاملون مع اللفظة بقدر كبير من الحساسية، فيحاولون النفاذ إلى أعماقها، والتغلغل في كل أبعادها، ويزيلون عنها القشور الزائفة؛ بحيث لايستبقون منها إلا جوهرها، مع ضحن هذا الجوهر بقدر كبير من موروثهم التاريخي والنفسي، سواء كانوا على وعي بذلك أو على غير وعي به.

_ ٣ _

ومن طبيعة الدراسة أنها لاتقدر على التعامل مع هذا العمل الروائي كله على هذا النحو الجامع بين التحليل والتأويل، وهو من خصوصية المنهج اللغوى الذى نلتزم به في كل مواجهة نقدية. ومن ثم سيكون تعاملنا اللغوى مع الرواية تعاملا شموليا، على معنى أن تتسلط الرؤية النقدية على المحاور الكلية، ولاتتسلط على الجزئيات إلا في الحدود التي تخدم هذه الرؤية الشمولية.

ذلك أن بخاوز العنوان الخارجى يجعلنا فى مواجهة زخم إفرادى وتركيبى يتعالى على التداول الحياتى صياغيا، برغم أن عالم الرواية يغوص فى هذا التداول موضوعيا، وهى معادلة ضدية تطرح التداولى الحياتى فى غير التداولى الحياتى على صعيد واحد، ذلك أن الخطاب ما أن يطرح - أحيانا لغة التداول، حتى يعمل سريعا على تخليصها من ألفتها

الحياتية مقتربا بها من منطقة الأدبية، وبخاصة في مساحات الحوار التي تحاول استحضار ملفوظ الشخوص بحقيقته الصياغية.

ومن الواضح أن الخطاب يوظف طاقاته اللغوية الستحضار بيئته الزمانية والمكانية، وتكويناته الاجتماعية. والبيئة الزمانية ـ هنا ـ تتسع لتغطى النصف الأول من القرن العشرين. أما البيئة المكانية، فهى تتسع اتساعا شديداً لتضم مصر وفلسطين ومعهما فرنسا، ثم تنحصر فعليا فى «منتهى» القرية المصرية بكل تركيبها البشرى الاجتماعى؛ إذ منها يأتى الامتداد الزمانى والمكانى إلى خارج حدودها، لكنه يعود ويرتد إليها ليتفاعل مع واقعها المعقد تعقيدا اجتماعيا يكاد يكون انعكاسا لواقع الريف فى مصر.

وبما أن اللغة هي منتجة كل ذلك، فإنها تغوص في احقل القرية)، حتى إن الخطاب يضم من هذا الحقل ألفين وثلاثمائة وثمانية دوال، فإذا كانت صفحات الرواية الخالصة للطباعة مائتين وأربعا وثلاثين صفحة، فإن معدل تردد حقل القرية يبلغ عشرة دوال لكل صفحة، وهي نسبة تستحضر البيئة الريفية بكل ظواهرها الحياتية التي أنتجت الأحداث والشخوص على صعيد واحد، بل إن العناية بهذا الحقل دفعته إلى توظيف معجم لغوي هو تردد دال «القرية» ذاته مائة وثلاثا وعشرين مرة، على معنى أن الحقل إذا لم يكن كافيا في استحضار البيئة، فإن المعجم يؤدي دوره مباشرة في هذا الاستحضار، دون أن يدخل في الإحصاء الدوال البديلة مثل «البلدة» «الكفر، «العزبة». إن التداخل الحتمى بين الحقل الدلالي والمعجم اللغوى كان أداة الخطاب الرواثي في إنتاج االحبكة، بكل مكوناتها الحديثة الممتدة مع الامتداد الزمني، وإن كان الملاحظ أن هذه الحبكة قد أعطت لنفسها حرية واسعة في إنتاج الحدث دون الارتباط بزمنه الفعلي، أو لنقل بمعنى آخر: إنها كانت تستدعى الزمن الذي يناسب الحدث، وليس إنتاج الحدث المناسب للزمن. ومن هنا، صح استدعاء الأموات ليمارسوا فاعلية الأحياء، وصح تحريك الأحداث ذاتها للوراء وللأمام دون ارتباط بزمنها الوجودي، بل بزمن السرد؛ فحرب فلسطين تتقدم الحربين العالميتين

حدثياً، والحرب العالمية الأولى تسبق الثانية على مستوى السرد أيضا، ففى لحظة الحضور الحكائى لايجد طه عمدة المنتهى تفسيرا لاعتداء أهالى القرية على البوليس، إلا أنهم لم يعودوا يحتملون ضغط الحرب العالمية الثانية والاحتلال واختفاء أبنائهم بحجة التجنيد. هذا الواقع الحضورى سبقه واقع حضورى آخر فى مفتتح الرواية عن أحداث حرب فلسطين وعودة رشدى منها جريحا، وهكذا تأخذ الحبكة حريتها فى الإنتاج الشخصى والحدثى. معنى هذا أن الرواية تشبه التاريخ ولاتشبهه على صعيد واحد؛ تشبه التاريخ عندما تعمل على إنتاج مجموعة من الأحداث التى يجمعها رابط زمنى وسببى مطلق، ولا تشبهه عندما تتخلى عن هذه الزمنية فى ترتيب الأحداث أو استدعائها، كما لاتشبهه عندما توظف أداتين فنيتين فى الترتيب أو الاستدعاء هما: السرد والحوار.

إن هالة البدرى في (منتهى) كانت منتجة الحيال، أو انخييل، بالدرجة الأولى، ففي كل دفقة تعبيرية على مستوى السطح، يصحبها دفقة نمطية على مستوى العمق فحواها: وأنا أتخيل، وأنا أتخيل، والمتلقى لا يجد مفرا من مسايرتها في ذلك مرددا في مستوى العمق - أيضا - وأنا أصدق، وأنا أصدق، وأنا أصدق، والله يتجاوز هذا التصديق المضمر إلى عملية إبداعية موازية للعمل الروائي، حيث يحاول استحضار الهوامش الغائبة التي صاحبت ملفوظ الرواية وأعطته خصوصيته، معنى هذا أن الأدبية أصبحت قدرة على الحكى المشترك بين طرفين: المبدع والمتلقى.

إن مشاركة المتلقى فى الإنتاج تأتى من توقعه بأن الكاتبة قد عاشت هذا الواقع الذى قدمه عملها الروائى _ على نحو من الأنحاء _ وليس من الفسرورى أن تكون المعايشة حرفية لكنها معايشة وجودية، أو معايشة بالرؤية العميقة الشاملة التى تتحرك من الحاضر إلى الغائب، ومن المشاهد إلى غير المشاهد، ومن الخيالى إلى الواقعى، ومن المباشر إلى غير المباشر، وليس مطلوبا من الإبداع أن يصرح المباشر الداخلى الخالص، وبالمثل ليس مطلوبا من المبلغ أن يصرح بمثل ذلك _ أيضا _ لكن الطرفين يعيانه المتلقى أن يصرح بمثل ذلك _ أيضا _ لكن الطرفين يعيانه

تماما ويتعاملان معه بصفة مستمرة عند الإنتاج وعند الاستهلاك.

_ ٤ _

وإذا كسان المألوف في الخطاب الروائي أن تكون الشخوص أداة إنتاج الحدث، فإن (منتهى) تجاوز هذا المألوف لنجعل المكان صاحب الدور الرئيسي في إنتاج الأحداث والشخوص معا، فهذه القرية الصغيرة في ريف مصر أنتجت كما وافرا من الشخوص الذين بلغ عددهم مائة وثلاث عشرة شخصية، منها اثنتان وسبعون شخصية من الذكور، وإحدى وأربعون شخصية من الإناث بنسبة ١٩/١؛ ١ ، ومجموع الشخوص من أبناء هذه القرية، أو الوافدين عليها الذين تخولوا إلى عنصر في تكوينها البشرى حتى ولو كانوا قادمين من أوربا مثل مارى زوجة عبد الحكيم، ولاينفي هذا أن منتهى أوربا مثل مارى زوجة عبد الحكيم، ولاينفي هذا أن منتهى هذا السماح استبقت رباطا أبديا يربطها بها، لأنها رحلت هذا السماح استبقت رباطا أبديا يربطها بها، لأنها رحلت ومعها عديلة ابنة عبد الحكيم محملة بالانتماء لهذه القرية التي خرجت منها خروجا داميا، وظل الحنين يشدها إلى الدوار الذي شهد طفولتها الأولى.

ويلاحظ أن غالبية الشخوص تخضر روائيا من خلال أسمائها، حتى بلغ تردد الأسماء في الرواية ألفا ومائة وثمانية وستين اسما، وهو تردد ضاغط إعلاميا على المتلقى لإحداث نوع من الألفة بينه وبين الشخوص التي تصل إلى درجة الصداقة الحميمة معها.

لكن من بين هذه الشخوص نلحظ أن هناك شخوصا بعينها تأخذ محورية حدثية أو حكائية تعطيها صفة «البطولة»، وأن هناك شخوصا أخرى تتوارى وراء الأحداث أو في ظلالها مما يعطيها بعدا هامشيا أو مساعدا، نظرا لتقلص وظائفها بالنسبة إلى الشخوص المحورية، أو لنقل إن الشخوص المحورية لها وظائف مركبة تجمع بين الفاعلية والمفعولية، بينما تأتى الشخوص الهامشية بسيطة تميل إلى المفعولية غالبا.

ويمكن ترتيب الشخوص المحورية حسب كشافشها الترددية على النحو التالي:

۱۳۱ مرة	١ _ وديدة (أم عبدالله)
۱۱۲ مرة	٢ _ طه (أبو عبدالله)
۸۷ مرة	٣_ عديلة (أم طه)
٤٦ مرة	٤_ عبد الحكيم
٣٩ مرة	٥_ عبد القادر (أبو طه)
۲۹ مرة	٦- رشدى
۲۸ مرة	٧_ حيدر

أما التردد التكويني، فإنه يدور حول عائلة المصيلحي صاحبة السلطة والسيادة في (المنتهي):

١_ الحاج عبد القادر
٢_ عديلة
٣_ طه
٤- رشدى
٥_ عبد الحكيم
٦_ حيدر
٧_ وديدة

والمؤشر الإحسائي يدفع بـ وويدة إلى مقدمة الشخوص، بل إن المؤشر الكيفي يؤكد هذا التقديم؛ فهي ليست زوجة طه المصيلحي، عمدة المنتهي فحسب، بل إن وظائفها الأساسية والهامشية تؤكد فاعليتها في نمو الحدث وتطوره، برغم مايشوب هذه الفاعلية من سلببات في بعض الأحيان؛ إذ إن هذه السلبية التي تنتجها بنية السطح تؤول إلى إيجابية عميقة، حتى يمكن القول إنها بهدوئها وحبها لمن العمدة وطها، تكاد توجه غالبية الحدث داخل منزل العمدة وطه ، بل تشارك _ أيضا _ في توجيه الحدث خارج المنزل، حيث استحالت إلى رمز الخصوبة، وهي الخصيصة التي تخلق في فضاء الريف المصرى على مستوى الأرض والحيوان، ثم البشر، ومن هنا دخلت دائرة والخرافة وأصبح والحيوان، ثم البشر، ومن هنا دخلت دائرة والخرافة وأصبح النساء العواقر لتحل فيهن الخصوبة بعد الجدب.

ثم تأتى شخصية العمدة (طه المصيلحي) تالية على مستوى الكم، وإن انقسم الكيف إلى قسمين، المشاركة الكيفية داخل المنزل، والمشاركة خارجه. ففي القسم الأول

تظل الغلبة الكيفية لوديدة، بينما خارجه تتغلب الفاعلية الكيفية لطه تبعا للواقع النوعي في الريف واحتكار الرجل للسلطة والفاعلية في توجيه الحدث العام، ذلك أن طه كان مجسد السلطة الوراثية، لكنه مجسيد يتعالى على مكونات العمدة؛ في الوجه البحري في ريف مصر، ومايمثله هذا العمدة من قهر محدود مكانيا وزمانيا يوازي القهر المطلق على مستوى الواقع كله؛ ومن هنا دخلت شخصية طه دائرة (المخلص) الذي تعلقت به آمال قريته اجتماعيا واقتصاديا وأخلاقيا، فهو يكوّن مع زوجه وديدة ثنائية تكاملية تكاد تؤول إلى نوع من التوحد الذي يرتفع بهما إلى طبيعة بجريدية برغم تجسدهما تكوينيا وحدثيًا. الشخصية المحورية الثالثة (عديلة) زوجة العمدة الكبير (عبد القادر)، ومكونات هذه الشخصية مزدوجة تجمع بين ماحملته معها من عالم المدينة وبيئتها الحضرية بتقاليدها ذات الجذور التركية، وماجاءها من عالم الريف الذي دخلته مبكرا عند زواجها من الحاج عبد القادر قبل أن تبلغ مبلغ النساء الناضجات، وهذه الضدية التكوينية طبعت سلوكها العام بضدية تنافرية، فهي تصر على ذهاب أَبْنَائِها للتعليم في أورباء بينما تعيش في عالم الخرافة الريفية عن الأحجبة والأعمال لحل مشكلاتها العائلية، كما سيطرت هذه الضدية على سلوكها داخل منزل العمدة، حيث تبدو ـ في الظاهر ـ متسلطة على كل أفراد الأسرة، ومتحكمة في دبة كل نملة فيه، بينما الواقع الفعلي يؤكد أن موجهة السلوك والحدث في المنزل هي وديدة سواء كان التوجيه بالسلب أو بالإيجاب.

ثم يأتى عبد الحكيم فى المرتبة الرابعة لتستحضره الرواية من خلال بنوته للحاج عبد القادر وعديلة، وأخوته لطه عمدة المنتهى. وقد عمد الخطاب الروائى إلى تعتيم هذه الشخصية، فلم يكشف عن مكوناتها إلا على وجه الإجمال. ومن هنا، كان انتحار عبد الحكيم نوعا من الدرامية المأساوية غير المبررة، بل يمكن القول إنه انتحار مغلق على ذاته يرتفع بالشخصية إلى إطار الأبطال المأساويين فى الأساطير القديمة، وقد انسحبت هذه الأسطورية من عملية الانتحار إلى نتائجها المباشرة حيث استحال عبد الحكيم من طبيعته الوجودية المحلورة إلى كائن خوافى يعيش بعد الموت ويمارس الحضور

ليلا ليستكمل مهمته الوجودية السابقة، وربما احتفظ الخطاب لهذه الشخصية ببعض مكوناتها للأجزاء التالية، وهو ما أظن أن العمل الذي بين أيدينا يبشر به، إذ يطرح هذا الحضور الأسطوري إمكان الحضور الفعلى بعد ذلك.

ثم يأتي عبد القادر العمدة الكبير والدطه وعبد الحكيم وحيدر ورشدى، وقد تخرك الخطاب حكاتيا للوراء ليستحضر الشخصية إلى منطقة الأحداث، ثم ليكشف عن جانب من سلوكها النفعي الذي يسعى إلى الجمع بين السلطة الإدارية في (العمدية) والسلطة العلمية في توجيه أبنائه لتحصيل العلم في أرفع درجاته في مصر وفي أوربا، فطه إلى الأزهر، وعبد الحكيم إلى الطب، وحبدر إلى الحقوق، ورشدى إلى الحربية، والسلطة الاقتصادية بقهر الفلاحين على سداد مالايطيقون، فعبد القادر كان مجسد السلطة القهرية التي أدت به إلى العزل من منصب العمدية. واللافت أن عبد القادر قد عزل من العمدية لظلمه بعض الفلاحين، وأن ابنه طه قد عزل عن العمدية لدفاعه عن بعض الفلاحين من ظلم الشرطة. فهذا الواقع الريفي كان يسمح لأفراده بأن يظلم بعضهم بعضا أحيانا، لكنه لم يكن يسمع إطلاقا بمواجهة السلطة البوليسية مهما بالعت في قهرها وظلمها لأبناء الريف.

ويأتى رشدى فى المرتبة السادسة كميّا، وأهمية حضور الشخصية فى أنه وسع دائرة المنتهى لتلتحم بفلسطين، مضيفة بذلك خطا وطنيا وقوميا على صعيد واحد. وأهمية هذا الخط الحكائى دفعت به إلى مفتتع الرواية، حيث عودة رشدى من الحرب مشحونا بالألم الجسدى والنفسى. وقد حرص الخطاب على استبقاء هذا الخط فى جسد الأحداث، حيث امتدت المنتهى إلى الإسكندرية التى يسكنها رشدى، ويميش فيها حصارا نفسيا شبيها بحصاره المادى فى حرب فلسطين، فكان مثل الهامة التى تخلق فى سماء الوطن طلبا للثار.

أما حيدر صاحب التردد الأخير - أحد أبناء عبد القادر فهو ممثل خط المعرفة في الرواية دون أن يمارس هذه المعرفة القانونية حدثياً على مستوى الحبكة وعلى مستوى

المصمون، وهو مايعنى أن الشخصية مهيأة لأداء مهمة أخرى، بل إن الحدث الروائى يكاد يعمل على السخرية من هذه المعرفة القانونية عندما خدع حيدر فى زواجه الأول، حيث تم استبدال امرأة أخرى بالمرأة التى شاهدها للزواج منها، وهى خيديعة منتشرة فى الريف كثيرا.

أما المهمة الأخرى التي نلحظها للشخصية، فهي أنها أتاحت تسرب خط من الرومانسية إلى الخطاب ليخفف من شحنته الاجتماعية الحادة، حيث رصد الخطاب علاقة الحب التي جمعت بين حيدر وزوجه إقبال، وفي هذا الخط تم فتح طرين فرعى للجمع بين الديانتين الإسلامية والمسيحية، والمتزاج الدماء بينهما، إذ إن إقبال تنتمى إلى فرع مسيحى يصل بين المنتهى وإيطاليا.

_ 0 _

إن نقديم الشخوص كميا وكيفيا يصاحبه تقديم جسدى بعيد عن الكم والكيف معا، لكنه متمم لهما على نحو من الأنحاء؛ إذ إن التقديم الجسدى كان مشاركا في إنتاج الشخوص من ناحية، وموجها لها على مستوى الحكى من ناحية أخرى، على معنى أن التكوين الجسدى كان أداة روائية لها ضغطها البالغ على المتلقى في عملية «التخيل؛ المزوجة التي أشرنا إليها، وكأن الخطاب يريد أن ينقل للمتلقى كل خبرته بشخوصه على المستويات كافة، فلا تكاد تفلت شخصية من الشخوص التي عرضنا لها من تقديمها جسديا.

واللافت أن الشخصية الأولى فى الحضور الكمى الوديدة لم تخظ بكم وافر من الوصف الجسدى، برغم أن الخطاب وجه عناية كبيرة للوصف الداخلى ومؤشراته السلوكية، بل إن اختيار المؤشر الإعلامى للشخصية ووديدة كان مؤشرا على التكوين الداخلى لا الخارجى. وهنا، قد يطرح المتلقى على نفسه تساؤلا مضمرا عن إهمال الخطاب الروائي لاستكمال مجموع المواصفات الخارجية أو الجسدية لوديدة، فلا يجد إجابة قريبة. إلا أن هذه الشخصية دخيلة على المنتهى، فهى تخمل مواصفات بيئتها القادمة منها، وهى مواصفات تقترب إلى حد كبير من مواصفات أهل وهى مواصفات تقترب إلى حد كبير من مواصفات أهل الريف عموما والمنتهى خصوصا، وبرغم القرب الوصفى فإن

وديدة دخيلة على المنتهى فلابد من وجود فارق ولو ضئيل يؤكد هذه المفارقة دون أن ينفى ذلك أن وديدة قد دخلت عالم المنتهى لتصير واحدة من مفرداته داخليا وخارجيا.

إن كل المواصفات الجسدية التي يمكن أن يحيط بها المتلقى أن وديدة امرأة رشيقة، وهي صفة غير مألوفة في بنات الأسر في الريف، وقد حرص الخطاب على إظهار هذه المفارقة:

وعكس نساء الدوار جمعيهن كانت وديدة رشيقة في زمن عبرت فيه الرشاقة عن الشقاء، وتفاخرت فيه نساء طبقة الريف الوسطى بالسمنة دلالة على رغد العيش وكثرة الخدم(٢).

كما أن الوصف الروائي أضاف إلى هذا التكوين الكلى لون عينيها العسليتين، وشعرها الكستنائي، وذلك من خلال العلاقة الوراثية بين وديدة وابنتها قمر:

ورثت قمر هدوء وديدة، وعينيها العمليتين وشعرها الكستنائي (٣).

وقد استعاض الخطاب عن الإغراق في الوصف البسدى الخارجي، بالوصف الداخلي الذي يحيل وديدة إلى تكوين معبأ بالحب والحنان الذي يشمل الواقع حولها، وقد بادلها هذا الواقع حبا بحب وحنانا بحنان، بدءا من عبد القادر وعديلة وانتهاء بمجموع أعضاء أسرة المصيلحي. ويدخل في هذا الإطار مجموع أفراد المنتهى ممن لهم صلة بدار العمدة من قريب أو بعيد، بل إن هذا التكوين العاطفي لوديدة يمتد إلى عالم الطير:

رأى وديدة وسط الحوش وسرب البط الصغير يمشى وراءها. كانت قد فتحت له باب الحظيرة تتقدمهم الأم نحو قنها، والحمام يهفهف حول يديها يلتقط منها الحب في إصرار غير خائف (٤).

ويبلغ تأثير وديدة أقصاه عندما تنعكس مشاعرها الداخلية على الطبيعة الخارجية، فذبول الطبيعة ذبول لها، ونضرتها نضرة لها:

تتفتح وديدة مثل كائنات الطبيعة في مواسم بعينها، وتذبل في مواسم أخرى، تماماً مثل شجرة السنط الوارفة بجوار عتبة الباب الكبير(٥).

وعلى عكس وديدة فقد حازت شخصية (طه) كمًا وافرا من الوصف الجسدى، لكن هذا الوصف موظف للكثف عن التكوين الداخلي للشخصية، فهو:

طويل، صلب البنيان، عريض الصدر، ذو ساعدين قويتين، وكفين نفرت عروقهما، عاشرته الشمس في المدى الفسيح صيفا وشتاء، فاشتعل البرونز على جبهته وأنفه، له عينان سوداوان ثاقبتان، يركزهما في بؤبؤ المتحدث إليه فيربكه دون ذنب جناه، وأنف حاد، وفم واسع تحرسه شفتان فيهما زرقة، وشعر أسود كثيف يختفي دائما تحت عمامة بيضاء (٢).

ولم يكتف الخطاب بهاذا الوصف الخارجي أو البسدى، فأتبعه بوصف داخلي يساعد في تحديد الطبيعة التكوينية لهذه الشخصية المحورية، فهي منذ مولدها تؤثر عالم والفلاحة، وعازفة عن السلطة في أشكالهاكافة، وبخاصة والعمدية، كما أنها عازفة عن اللهو والسمر مع الإخوة والأصدقاء، وعازفة عن نمط الحياة الحضرية، ومن ثم لم تسع إلى زيارة الأخوال في القاهرة لنفورها من طبيعة الحياة التي يحونها.

إن هذه المكونات الداخلية قد انعكست في مسلك الشخصية العام والخاص، فقد استطاع:

بحكمته أن يحل مشاكل قريته دون اللجوء للبوليس إلا في القليل النادر، ساعده نجاح تجارته واتساعها على امتلاك سطوة المال، ونفوذه أيضا، وحتى إنه اعتاد على استكمال المشروعات العامة في الناحية عندما تتوقف بسبب عجز الميزانية. من طه المصيلحي أن العمل هو السبيل الوحيد إلى تحرير الفلاحين. لذلك شارك الفلاحين مناصفة في مشروعات صغيرة كثيرة بالمال وهم بالعمل، ولم يترك بيتا في المنتهى دون أن

يشترى له جاموسة أو بقرة ينتفع بلبنها، ثم يبيعون وليدها مناصفة في الربح معا(٧).

كان يمتلك هذا الشئ الرباني الذي ينفذ إلى قلب من يتعامل معه مباشرة، ساعد على هذا صوت هادئ ورزانة، وقدرة عالية على التحكم في انفعالاته، وقد كان مسموع الكلمة في الناحة كلها....(٨).

أما عديلة، فلم تأخذ حقها كاملا من الوصف الجسدى، مثلها مثل وديدة، وهو مايؤكد مالاحظناه سابقا من أن الدخلاء على المنتهى - برغم انخراطهم فيها - يعمل الخطاب على إنجاز مواصفاتهم الجسدية في أضيق مساحة تمبيرية؛ فعديلة صاحبة الأمر والنهى في دار العمدة لم يصفها الخطاب مباشرة، وإنما من خلال وصف إقبال الصغرى ابنة حيدر:

لها عينان زرقاوان مثل جدتها عديلة، اتخذتا شكل اللوزة المقلوبة، وانثنت رموشهما إلى أعلى في استدارة أكملت جمال التصميم (١٠).

الشخصية الرابعة عبد الحكيم ـ ابن المنتهى ـ ومن هتا أفاض الخطاب في رصد مواصفاته الجسدية:

دقيق الجسم، أحمر الوجه، يغطى رأسه شعر أحمر كثيف ومجعد، بذلت عناية كبيرة فى تصفيفه للخلف، له عينان سوداوان، مستديرتان، وأنف مفلطح، وشفتان غليظتان، وكفان ناعمتان، مع أصابع طويلة، رفيعة، تعلن ببساطة أنها أنامل جراح(١٠٠).

والواضح أن الخطاب قد حرص على أن يرث عبد الحكيم بعض مواصفات والده الجسدية في لون العينين والشعر ودقة الجسم، بينما اختص عبد القادر بصفات أخرى تهز هذه العلاقة الوراثية، أو ربما تنقلها إلى الجد الأعلى، فعبد القادر أغني أغنياء الناحية، جميل وخيال:

برم شنبه الرفيع، وتأكم من صلابته... دقيق الجسم، نحيل، له وجه مستدير، وعينان سوداوان

واسعتان لايستقر بؤبؤهما، وأنف رفيع يشبه ثمرة البلح الزغلول بلا انحناءات، يجلس تحته مرتاحا في فم واسع ذو شفتين رفيعتين، تقطع السفلى منه نغزة واضحة تشبه طابع الحسن الرابض فوق ذقنه، وله شعر أحمر مجعد أورثه بعض أولاده وأحفاده (١١).

وإذا كنا قد لاحظنا أثر الوراثة في مواصفات عبد الحكيم، فإن هذا الأثر يكاد يتلاشى مع رشدى، إذ إن مكوناته الجسدية التي استحضرها الخطاب تؤهله للوظيفة الروائية وهي (ضابط في الجيش المصري)، فله:

هيئة رياضية مفتون بتنميتها، ووجه مستدير أحمر البشرة، يحمل آثار النعمة وإرهاق السفر، يومض بلمحات مصرية رغم القسمات المختلطة ولون عينيه الزرقاوين، وضعره الأسود، وحاجبيه الكثيفين اللذين يضفيان إحساسا بالقوة على صاحبهما(١٢).

وتعود الوراثة إلى الانتظام فى مواصفات حيدر، وهى وراثة تمتد إلى الأب والأم معا، فهو شاب يافع متدفق الحيوية والصحة:

أخذ عن أبيه ملامحه الدقيقة، وعن أمه اتساع العينين وزرقتهما، وسواد شعرها الفاحم(١٣).

إن متابعة خط المواصفات الجسدية تخلص إلى أن عناية الخطاب في هذا الخط كانت مسلطة على المنتمين إلى المنتهى انتماء مباشرا، مع إهمال الشخوص الواقدة أو الدخيلة إهمالا جزئيا أو كليا، ومن ثم نلحظ امتداد هذا الخط الوصفى إلى (نعمة) ابنة الحاج عبد القادر (ص ١١)، وكوثر ابنة طه (٣٣)، ونازلى ابنة طه (٣٣)، ومحمود ابن طه (١٧٩)، وقصر ابنة طه (١٦٨) وأم حسبو إحدى الفلاحات (١٨٩) ومدبولى أحد الفلاحين (١٩٣) وبنورة ابنة طه (٢٢٢)، وانتماء خط الوصف الجسدى للمنتهى وإغراقه في هذا الانتماء انتقل به من عالم البشر إلى عالم الحيوان حتى إنه يصف أحد العجول بقوله:

-7-

لاشك أن المكان يلعب دورا أساسيا في أى عمل رواتى، لكنه لايزيد على غيره من العناصر الأخرى مثل الزمان والشخوص والحبكة والحتوى. لكن المكان في المخلقة في إنتاج الشخوص والأحداث، بل إنه ينتج السرد والحوار والوصف، ومن هنا جاء المؤشر الخارجي للرواية والحوار والوصف، ومن هنا جاء المؤشر الخارجي للرواية يأخذ بيده على عالمها الداخلي والخارجي، السطحي يأخذ بيده على عالمها الداخلي والخارجي، السطحي والعميق، فينشئ بينه وبين المكان علاقة حميمة تتجاوز علاقته بالشخوص والأحداث ذاتها. معني هذا أننا إذا حاولنا أن نحتكم إلى التقاليد الكلاسيكية في التعامل مع الخطاب الرواتي التي تهتم اهتماما بالغا بالشخوص ودورهم الأساسي والثانوي، فإننا نقول إن البطولة المطلقة في هذا العمل الرواتي الدرامة بوصفه بنية لغوية كثيفة الإنتاج، متعددة الإشارة.

إن منتهى قد استحالت - فى منطق الحكى - إلى كان متضخم فى العمق، وإن كان محدودا فى السطح، وهذا التضخم يأخذ طبيعة تحولية بين البشرية وغير البشرية، فمن المنتهى ينتشر الخصب والحياة، وفيها يحل الحرب والموت، وإليها ينتمى الزمن بتحولاته، والمناخ بتقلباته، وكأنها عالم منغلق على ذاته.

إن التضخم جعل المنتهى مساحة للإرسال والاستقبال على صعيد واحد، من ثم احتملت ظواهر الحزن والفرح وسهرت المنتهى ليلة من أسوأ لياليها، (٩٧)، وعشش السهاد في أزقة المنتهى، (١٠٣) ووانطلق الغناء جماعيا ملعلعا في سماء المنتهى، (٩٦).

إن المنتهى إذ أرسلت كل هذه المشاعر الضدية، فإنها ـ أيضا ـ كانت مستقبلة لها، فالحكى يرصد دخول الهجانة إلى المنتهى للانتقام منها: ووجاء فريق جديد دخل المنتهى مستفزا ترابها، ومعفرا فضاءها بما يثيره من صيحات وشتائم، (١٤٩)، وراوغ الأمل المنتهى عن بعد، (١٧٥).

إن أهمية المكان كمية وكيفية على صعيد واحد، فالمكان يتسع لاستيعاب مجموعة من الشخوص التي سبق أن قلب العجل ساقيه الخلفيتين، وبرطع على الطريق، وعيناه السوداوان المستديرتان مفتوحتان على المدى، رشيق أشبه بغزال برى له شعر ناعم مازال يكشف عن لون جلده الأحمر (١٤).

والملاحظ أن خط الوصف الجسدى أو الشكل عموما، يمتد فى معظم دفقات الرواية، وإن انحاز أحيانا إلى منطقة الأنوثة، وبخاصة عندما يتناول منطقة «الثدى» التى أغرق فيها الخطاب، فلم تفلت مجموع النسوة التى تعرض لهن من رصد هذه الظاهرة الأنثوية البارزة. فإذا أرادت الجدة عديلة أن تعبر عن نضج بنات طه وتحملهن للمسؤولية، لم تجد إلا هذا المؤشر الجسدى؛ فعندما تعتذر أمهن وديدة عن تصرفهن المتمرد على جدتهن قاتلة: «أطفال» ترد عليها الجدة عديلة:

صغيرتهن.. بزها في صدرها في حجم الرمانة، يخرق عين الشمس.. ياوديدة!!(١٥١).

وعلى هذا النحو تستحضر الصياغة مواصفات ثدى وديدة (٢١٠) (٢٢٠) (٢٢٠)، ونهدى نعمة المسدودين إلى أعلى، المستفزين لمن يحادثها (١٧٧)، وأثداء نساء المنتهى على وجه العموم (٦٣) و(٢١٧).. ونهدى رحية على وجه الخصوص، فلها «نهدان ينشران حربتيهما ويتحديانه – أى رجل – من تحت جلباب رخيص مزركش، (١٨٩)، ثم يمتد هذا الرصد الجسدى إلى خارج المنتهى إلى المعروفة بنمو أثداء بناتها مبكرا (١٤٠)، بل العناية بهذا الخط الوصفى تصل إلى الحيوان، حيث رصد ضرع الجاموسة وحلمتها (١٦٠).

إن هذه العناية لاتنحصر في الناتج الأنشوى بطاقت الإغرائية، بل تتجاوز ذلك إلى ناتج أعم، وإن كان منتميا إلى الأغرائية، بل تتجاوز ذلك إلى ناتج أعم، وإن كان منتميا إلى الاتصال بين الفرع والأصل، ومن هنا كان فقد الأبناء في الحسرب يدفع بالتوتر إلى منطقة الحنان والرى الطفولي والأثداء (٢١٧)، بل إن الخطاب يحتفظ لوديدة بخصوبة الثديين انتظارا لأى طارئ جديد يحتاجهما حتى ولو لم يكن من صلبها، فإقبال ابنة حيدر لم تجد لها أما عند مولدها، فكان ثديا وديدة نبع الحليب الذى ارتوت منه (٢٢٥).

أشرنا إليها كميا، لكن المؤشر الكمي يخفي وراءه كثافة عددية نتيجة لأن معظم الشخوص تدخل دائرة الأبوة أو الأمومة، مما يعني أنها تمثل أسرة كاملة بكل كثرتها العددية الريفية. وعلى مستوى الكيف، فمعظم الشخوص لها وظيفة في الرواية تتحرك في ثلاث مستويات: فاعلة _ مفعولة _ محايدة بين الفاعلية والمفعولية، لكنها على مستوياتها كافة تأخذ شرعية وجودها ووظيفتها من عالم المكان، حتى أصبحت الشخوص تعرف بالمكان لا بذواتها ولا بوظائفهاء أو لنقل إن المكان يمثل خطا أساسيا في مكونات الشخوص، فالسرد يستدعي مجموعة (العمد) الذين تولوا السلطة في (منتهى ١؛ (نمام) الجد الأكبر، ثم (عبد القادر) ثم (طه). ولا يستدعيهم السرد بوصفهم عمدا، وإنما بوصفهم عمدا للمنتهى: ١حين دوى الرصاص في مكتب الحاج عبد القادر المصيلحي عمدة المنتهي، (١٦)، ويقول طه مؤكدا هذا الانتماء المكاني بوصفه إضافة له: ﴿أَنَا عَمَدَةُ الْمُنْتَهِي يَابِنِي أوسع (١٧).

لكن يبدو أن المكان له طاقته الاختيارية في تعميق العلاقة بينه وبين شخوص أو أحداث بذاتها، فإذا كانت المنتهى تختضن شخوصها على وجه العموم، فإن لعائلة المصيلحي موضعا خاصا، وقد آثرت المنتهى أن تستقر السلطة الإدارية فيها، فإذا خرجت العمدية من عائلة المصيلحي، فإنه يعنى انفصال السلطة عن المنتهى ذاتها؛ فعندما يستحضر السرد شخصية الشيخ إبراهيم الدسوقي رشدان الذي تولى منصب العمدة في مرحلة مؤقتة من تاريخ المنتهى، وثم لا يستحضره إلا بوصفه والعمدة؛ لا عمدة المنتهى: وثم دخلوا بيت العمدة الشيخ إبراهيم دسوقي رشدان، (١٨).

بل إن الواقع المكانى إذا أراد استيعاب شخصية محورية كشخصية وويدة من خارج دائرته، فإنه يوجه السرد إلى تنسيق الأحداث بحيث يتم عقد علاقة قرابة أو مصاهرة بين الشخصية الطارئة وشخوص المنتهى، والربط الشخصى أداة للربط المكانى، فالسرد يستدعى زواج نعمة بنت الحاج عبد القادر ويقدمه فى إطار من الدرامية البالغة، حيث يقتل زوجها وهو بين يديها فى ليلة عرسهما، ويترتب على ذلك أن تتزوج نعمة من عمدة قرية الحور المجاورة للمنتهى، ويكون هذا

الزواج أداة لزواج وديدة الابنة الكبرى لعمدة الحور من طه شقيق نعمة.

وكذلك الأمر بالنسبة إلى عديلة، فالبرغم من أن نشأتها كانت خارج إطار المنتهى، فإنها لاتصبح من منتجات هذه القرية إلا لأن جدتها لأمها من منتجات المنتهى. أما نزيهة زوجة رشدى، فإن السرد لايفصح تماما عن بيشتها المكانية، وكل مايمكن استخلاصه أنها من أسرة ثرية محفوفة بالحدم والوصيفات، ومن ثم حازت مساحة ترددية ضئيلة؛ حيث تردد اسمها سبع مرات فقط، ولم تأخذ وظيفة إيجابية إلا في كونها أداة لزواج حيدر من إقبال.

ويلاحظ أن الغرباء الوافدين على المنتهى إذا لم يدخلوا في علاقة كاملة معها، فإنها تلفظهم، وبخاصة إذا انقطعت العلاقات التي جاءت بهم إليها؛ فمارى زوجة عبد الحكيم غادرت المنتهى بعد انتحار زوجها ولم ترجع إليها ثانية، بينما عادت ابنتها عديلة عندما كبرت وشدها الحنين إلى جذورها الأولى في هذا الواقع المكاني.

وبالرغم من أن بعض الشخوص المحورية من منتجات هذه البيئة المكانية قد غادروها مثل عبد الحكيم وحيدر ورشدى، فإن هذه البيئة ظلت مركز جذب لكل منهم، وطلت موجهة لفاعلياتهم ووظائفهم في الحبكة، بل إنها ظلت الرحم الذي يعودون إليه لتحصيل الهدوء النفسي والجسدى، وهو ما أكدته عديلة الجدة، إذ إنها تدرك أن حل أية مشكلة لشخصية من هذه الشخصيات إنما يكون بالعودة إلى هذا المكان، وهو مايجعل العلاقة بين المنتهى وشخوصها نوعا من التوحد، وأي خروج منها هو نوع من التصرق والمعاناة النفسية الحادة، وإن حافظ هذا التوحد على إعلاء المكان وإعطائه قدرات تكوينية جسديا ونفسيا لمفرداته من البشر وغير البشر؛ فالعلاقة بين المكان والبشر أصبحت علاقة تضايفية تجمع بينهما على مستوى الأمومة والبنوة:

فالنساء فى المنتهى كن ييبسن قبل أن يصلن إلى سنها (أى رخية إحدى الفلاحات) هذا، وتكون الواحدة منهن قد عرفت عشر أو خمس عشرة ولادة حسب الظروف(١٩١).

قوامها ممشوق مثل سائر نساء المنتهى اللاتي لم يعرفن السمنة قط، أو يذقن أوجاع الظهر(٢٠).

إن مشاركة المكان في الحبكة والموضوع بخاوزت حدود مساحته التنفيذية؛ إذ إن المنتهى في تقلباتها التاريخية تصبح تلخيصا للواقع الوطنى في مصر كلها، فهي لاتفقد استقلاليتها الحديثة إلا لتشارك في الخط الوطنى العام، وفيما عدا ذلك فإنها تكاد تنغلق على نفسها، وربما كانت جنازة عبد الحكيم أكثر تجليات المنتهى في فاعليتها الوطنية: وبذرت المنتهى بشباب يصرخ بالثار والاستقلال (٢١).

وتأكيداً السلطة المكان في إنتاج الروائية، نلحظ أن الخطاب يعمل على تخويل المنتهى من بعدها الواقعى المعاين، إلى واقع فني، أو «فلكلورى» به تعرف الشخوص، وبه تخدد مكانتها الاجتماعية، ففي مناسبة زواج حيدر تردد الفلاحات أغناتها قائلة:

یاخاتم ذهب یاعریسنا یاحاکم علی المنتهی (۲۲)

إن مركزية المنتهى على مستوى المكان لم تعنيع المخطاب من الانتشار المكانى فى مصر وخارج مصر، وإن ظلت مجموعة الأماكن الطارئة امتدادا للمكان المركزى على نحو من الأنحاء، ففى داخل مصر تخضر أماكن: التل الكبير الإسكندرية، الحور، العزيزية، المساهنة، المغربلين، العباسية البدرشين، العياط، روضة النيل، دمياط، مسيس، سنباط، روض الفرج، القاهرة، ثم يجاوز الاستدعاء المكانى مصر إلى السعودية أحيانا، والكويت أحيانا أخرى، ثم فرنسا وإيطاليا.

أما فلسطين فحضورها في الخطاب الروائي مرتبط بالخط الوطني الذي تفجر من المنتهى مجسدا في رشدى، ومن هنا ترددت أماكن: إسرائيل - تل أبيب - الدنجور - كفار داروم - بيرون إسحق - غزة - بثر سبع - بركة العمارة - دير سنيد - المجدل - نجبا - نيتسانيم - بيت جرين - الخليل - العسلوج.

إن هذه الكثافة المكانية تظل في إطار تنمية المنتهى اجتماعيا وثقافيا ووطنيا، فمجموعة الأماكن الفلسطينية توافدت إلى الخطاب الروائي من خلال الوظيفة التي حددها الخطاب لشخصية رشدى ابن المنتهى لحما ودما الذى شارك في هذه الحرب المقدسة التي دارت رحاها في أرض فلسطين.

أما مجموعة الأماكن التى استدعاها الخطاب فى ريف مصر، فإنها جاءت موظفة لأمرين: الأول تنمية العلاقات الاجتماعية بين المنتهى ومايجاورها من القرى، والثانى تأكيد الخط الوطنى فى التمرد ضد السلطة الخارجية الممثلة فى الاستعمار الإنجليزى، مثل (العزيزية، والبدرشين، والعياط).

أما القاهرة والإسكندرية فكلتاهما مستدعاة من المنتهى الإضافة عناصر البهجة التى تنفرد بها المدينة، كما حدث فى زواج حيدر، أو إضافة مفردات جديدة قد تتحول إلى واحدة من مفردات المنتهى وقد تلفظها مثل: عريس وقمره، وقد تكون مجرد امتداد مكانى للمنتهى كالإسكندرية التى استقر بها رشدى دون أن ينفصل عن بيئته المكانية بحال من الأحوال.

أما الأماكن العربية: السعودية والكويت، فإنها تمثل مؤشرات على ظاهرة اجتماعية استفاضت بعد ذلك، هى اغتراب المصربين بحثا عن المال في رحاب البترول، على عكس الاغتراب في أوربا الذي كان طلبا للثقافة والمعرفة، وهذا وذاك يمثل إضافة إلى الواقع المكاني للمنتهى.

_ V _

إن حيازة المكان للبطولة المطلقة تنحسر شيئا ما عن المنتهى لتدخل مساحة مكانية محدودة هى ددار العمدة، ففى هذه الدار تتحرك الأحداث منتشرة هنا وهناك مكونة شبكة كاملة من العلاقات المعقدة أو البسيطة التي تجمع بين الشخوص أو تباعد بينها حسب المسار الحكائي واحتياجاته الدامة.

إن دخول دار العمدة دائرة البطولة تبعه عناية فائقة من الخطاب ببنائها الشكلى داخليا وخارجيا منذ أن تدب فيها الحركة مع الصباح إلى لحظة السكون الليلى، حيث يمتزج السرد بالوصف لينتج دارا ريفية من الطراز الأول، لكنها ريفية من نوع خاص فيها نكهة السلطة، وعبير العراقة، وملامح الثراء، حيث تم إنشاؤها على خمسة من الفدادين، مجمع بين المبنى الرئيسي وزريبة المواشى، والسباط والشكمة، والمكونات الداخلية التي حازت غرفة طه منها مساحة صياغية خاصة فهى «مفرودة الكلة السماوية اللون، مفتوح شباكها البحرى، مغلق ضوءها» (٢٢).

ولاتكاد لحظة زمنية تعيشها هذه الدار تمر دون أن تنال حقها من الوصف، حتى لحظة النوم:

عكس الفانوس المعلق على باب السوباط أضواء وخطوطا افترشت أرض الحوش الذى سقفه السماء... ربعت وديدة رجليها أمام المطبخ... تستطلع أحجار الدار، والأبواب الكبيرة التى لم تلحظ عددها من قبل، تشاغلت تحصيها: الباب الخارجي الكبير، باب الفيلا، وباب الشكمة، الرواق يفتح على ساحة لها بابان، أحدهما للزريمة، والآخر لحوش الدار، وباب السلم، ثم باب للسلم في كل طابق، وباب لكل مقعد يطل على السوباط، وباب للشقة الصغيرة، وباب للشقة الكبيرة فوق الشكمة، وباب للحمام... باب المطبخ، باب غرفة اللبن، باب غرفة العيش، باب ساحة الفرن، باب غرفة العيش، باب ساحة الفرن، باب دياب (٢٤).

إن هذه الضخامة التكوينية كانت موازيا للتكوين الاجتماعى خارج الدار بكل مفرداته، أو لنقل إن الدار كانت موازيا موضوعيا للواقع. فبرغم أن الواقع البشرى فيها ينتمى إلى عائلة واحدة، هى عائلة المصيلحى، فإن النظام الذى يحكمها يكاد يكون نظاما طبقيا موازيا لطبقية الواقع العام فى الريف المصرى، هذه الطبقية فرضتها عديلة الوافدة من القاهرة محملة بمخزون واقر منها، فهى تدير البيت على أساس تقسيم داخلى، فالدوار الخارجى يمشى وفق نظام

أما الحرملك فهو مقسم إلى طبقات، الدور الأرضى في ناحية والدور الأول والثاني في ناحية أخرى.

وجدت وديدة نفسها تنتمى بمرور الوقت إلى أسفل السلم لا أعلاه، رغم جاه أبيها، وهيبة عاتلتها الرفيعة وسط عائلات الناحية (٢٥).

وعلى نحو مانلاحظه من تمرد في الواقع على تلك الفوارق الظالمة، فإن بنات طه يشرن أيضا على تلك التفرقة،

وتؤيدهن وديدة في هذه الثورة، برغم محاولات طه الضمنية في إزالة جانب كبير من هذه التفرقة للتقريب بين فتات الدار بإمداد أسرته الصغيرة باحتياجاتها حتى يحقق لها قدراً من الحرية والاستقلالية.

واستكمالا لهذا الواقع الاجتماعي في الدار، يرصد السرد عالم الخدم فيها، إذ من عادة الفلاحات أن تخدمن في مثل هذه الدور الكبيرة ليمثلن الجانب الهامشي في مجتمع الدار برغم أنهن يتحملن العبء الأكبر في العمل.

إن الدار في (المنتهي) تمثل السلطة الاقتصادية والإدارية على صعيد واحد، أو لنقل إنها تتوحد - على الخصوص - بالسلطة الإدارية - العمدة - والصراع الذي يدور في المنتهي حول هذا المنصب ينعكس على تلك الدار، على معنى أن العلاقة بين الدار ومنصب العمدية علاقة جدلية، وغياب أي طرف من الطرفين غياب للطرف الآخر؛ ومن هنا كان الصراع حادا في المنتهى حول هذا المنصب الإداري والاجتماعي معا. صحيح أن العمدية وراثية في عائلة المسيلحي منذ أيام تمام، ثم عبد القادر، ثم طه، لكن الصراع الخفي في المنتهي لم يتوقف أبدا، وهو ماجعل الدار تعيش حالة من التوتر الدائمة التي قد تتحول إلى نوع من العنف حتى لاتفقد الدار مكانتها في هذه البيئة الريفية؛ فمازال طه يتذكر نفسه وواقفا فوق سطح دار يطلق النار على منافسه.. وابتسم، ولم يخايله شعور بالذنب، أو تقلقه لحظة تردد واحدة (٢٦) ... يقول طه: الم أجد صعوبة في اختيار المكان الذي أطلق منه النار على سليمان عطية الدراك)

إن هذا التصرف العنيف من طه قد دفع خصومه إلى الاعتراف بسيادة دار المصيلحي:

وقد تناقل الناس فى القرية أن الحاج عطية الكبير قد اصطحب ابن أخيه إلى دوار طه معتذرا بنفسه عن تصرف الأحسمق... ومع هذا لم تنقطع العداوة من النفوس، وظلت تعجن أوهامها فى قلوبهم، وتحت جلدهم، لكنها لم تجد أبدا متنفسا علنياً لكى تكشف عن نفسها (٢٨).

وبرغم أن عائلة المصيلحي كانت حريصة غاية الحرص على أن نظل دارهم مقرا للعمدية، فإن الظروف قد أجبرتهم على التخلي عن هذا المنصب في موقفين متضادين، أحدهما عندما تجاوز عبد القادر حدود المسموح به في هذا الواقع الطبقي فتسبب في وفاة الفلاح عبد المنعم غزال لأنه حاول أن يسترد جاموسته التي استولى عليها العمدة وفاء لبعض ديونه، فضربه الخفر ضربا أدى إلى وفاته. والآخر تم فيه عزل طه لأنه انحاز إلى جانب الفلاحين ضد سلطة البوليس الذين اعتدوا عليهم وهم يبحثون عن السلاح في المنتهى، فالظلم والقسوة قد حرما دار المصيلحي من العمدية، والعدالة والإنصاف - أيضا - حرماها منها، وهو مايؤكد عفونة الواقع الاجتماعي على مستوى الريف المصرى عموما، وعلى مستوى المنتهى على وجه الخصوص.

- ^ -

إن منل هذه المتابعة التفكيكية نقدم مستخلصا أوليا. وهو أن الخطاب لايقدم عملا روائيا بالمعنى الكلاسيكي أو حتى الرومانسي، إنها يقدم «سيناريو» يضم مجموعة مواقف قد لاتبدو مترابطة على مستوى البناء السطحي نتيجة لاعتزاز خط الزمن السردي وتحركه حركة ضدية إلى الوراء أو إلى الأمام، لكن التأمل العميق في هذا التفكيك يقود إلى مستخلص آخر يؤكد وجود وحدة نحفية بجمع بين هذه اللقطات الصغيرة، وهي وحدة تكاد تعلو على مستوى الروائية ذاتها: إذ إن السرد والحوار والوصف يتكاتفون على مل الفجوات الزمنية والحديثة بترسيخ فاعلية المكان، وإعطائه طاقة إنتاجية بجعله منطقة ارتكاز نتفجر فيها الأحداث، وتتوالد منها الشخوص، ثم يتحول الحدث والشخوص إلى حكائية روائية من الطراز الأول.

إن هذا المنهج التسحليلي يضع بين يدى المتلقى مجموعة وفيرة من الأحداث التي تبلغ ستة وثلاثين حدثا، منها أربعة عشر حدثا تتحرك على مستوى السطح والعمن، وترتبط بالبعد المكاني ومكونات الشخوص ووظائفهم الحكائية، وهو ماأعطاها طابعا محوريا، في إنتاج المسرد أو الحوار أو الوصف، وهي:

١_ سرقة عبد المنعم غزال لجاموسته من زريبة العمدة «عبد القادر» التي كان قد استولى عليها وفاء لدين عليه، وأهمية الحدث أنه يجسد الواقع الاجتماعي والاقتصادي في بيئة الريف عموما، والمنتهي خصوصا، فهو واقع يجمع بين المالك في أعلى السلم الاجتماعي، والمستأجر أو العامل في أسفل هذا السلم، كما يجسد مفردات أدوات العمل الريفي، وفي مقدمتها «الجاموسة» التي يرتكز عليها الفلاح في خقيق بعض من احتياجاته المعيشية، وبسببها يعرض حياته للخطر، ومن جانب آخر يقدم الحكي صاحب العمل في إطار من القمسوة والجبروت والتحكم، وقد ترتب على محاولة عبد المنعم غزال استرداد جاموسته أن فقد حياته، ثم فقد عبد القادر منصب العمدة. فمحورية الحدث أنه قد عدل من مسار الحكي لتأخذ شخصية اله، الأهمية المركزية، في استعادة السلطة لأسرة المصيلحي بعد أن فقدتها لمدة عام كامل ذهبت فيه إلى عائلة «الحاج عطية». ومع انتقال السلطة من عبد القادر إلى طه يحدث نخول خطير؛ إذ يعمل طه على تحيول الظلم والقبهر إلى نوع من العبدالة والحب والتعاون، على معنى أن حكم عبد القادر يمثل الواقع الفعلى. وحكم طه يمثل الحلم الذي أتبح له أن يتحقق، أو الذي يجب أن يتحقق في هذا الواقع الطبقي القديم. كأن المنتهي بواقعها المكاني كانت تعمل جاهدة على تعديل الأحداث للوصول إلى الواقع الحلم على يد طه، واختيار الاسم الطه، هنا له مؤشره الرمزي، فهو من أسماء الرسول الذي جاء بمهمة أساسية هي نشر العدل بين الناس وإنصاف المظلوم من الظالم، في مواجهة المؤشر الإعلامي "عبد القادر" بكل سيطرته ومخكمه، بعيدا عن القدرة العلوية للذات

1- الحدث المحورى الشانى هو دخول البوليس إلى المنتهى - فى عهد طه - للبحث عن السلاح، واشتباكه مع الأهالى فى معركة غير متكافئة، وقد قدم الحكى جانبا من عدوانية البوليس فى تعامله مع أهل المنتهى، وأهمية الحدث فى أنه يضيف إلى القهر الخاص، الذى لاحظناه من عبد القادر، القهر العام الذى انتهى بسجن بعض الفلاحين بعد الاعتداء عليهم بالضرب والتعذيب، كما انتهى بإيقاف طه

عن العمدية؛ أى إيقاف الإنصاف والعدل اللدين شهدتهما المنتهى على بدى طه، وهو مايعنى من جانب آخر أن العدالة كانت حالة مؤقتة في هذا الواقع الريفي الذي الحصر بين نأر السلطة الحاصة، ونار السلطة العامة.

٣- الحادث الثالث: استقالة طه من منصب العمدة، بوصف نوعاً من الاحتجاج على تجاوزات البوليس واعتداله بالإهانة والضرب على أهل المنتهى. وإذا كانت الاستقالة قد رفضت، وهو مايعنى اعتدال الميزان، فإن هذا الاعتدال كان مؤتنا، إذ انتهى بإيقاف طه عن العمدية لمدة عام

وأهمية الحدث في إعلاء شخصية طه وإدخالها دائرة الخفص، الذي يحترم ذاته كما يحترم واقعه، وتأكيد أن الخلص الحاضر لن يكون مكلفا بمهمة من السماء، وإنما سوف ينبت الخلص من داخل الواقع برغم تهرؤ هذا الواقع واختلال العدالة فيه، بل ربما كان هذا الخلل هو مجشر الخلاص وانخلص على صعيد واحد.

2- الفتاح المكان «المنتهى» على الغرب: «الهجانة» الذين تسلطوا عليها وعلى أهلها تنفيذا لأواسر السلطة البوليسية، وهنا مجد مؤشرا مزدوجا يجمع بين السلطة وأدواتها، وهذه الأدوات مرغمة على تنفيذ الأوامر) برغم عدم اقتناعها بها. ودليل عدم الاقتناع أن العلاقة تحولت بين المنتهى والهجانة من علاقة ضدية إلى علاقة فيها قدر كبير من التوافق الذي وصل إلى الألفة، وهو ما يحصر مراكز القهر في مراكز السلطة فاتها.

٥- انتحار عبد الحكيم، وفعل الانتحار قد يتنافى مع المؤشر الاسمى اعبد الحكيما؛ إذ إن موجب الحكمة ألا ينسحب الحكيم من المواجهة. لكن يبدو أن امتلاء الواقع بالعفونة قد ألنى مفهوم الحكمة ليحل محله مفهوم اليأس، أو ربما تصور عبد الحكيم أن انتحاره - الذى وصفته الرواية بالاستشهاد - قد يكون وقودا للحركة الوطنية، ومن ثم حاول السرد إلغاء هذا الانتحار في المعتقد الشعبى الخرافي، وظل عبد الحكيم يتابع مهمته الوطنية في مقاومة الاحتلال الإنجليزي.

7- والواضح أن مهمة عبد الحكيم كانت مزدوجة تنحاز في جانبها الخفي إلى الحركة الوطنية ضد الاستعمار، وتدخل في جانبها الظاهر في مهمة اجتماعية لتخليص أبناء المنتهى من أمراضهم الجسدية وبخاصة أمراض العيون التي أنهكها اليلاج البدائي الذي سبق أن عالجه يحيى حقى في تنديل أم هاشم).

٧- زفاف نعيمة - أخت طه - إلى عطبة سيد أحمد، ومقتل العربس في ليلة الزفاف، وقد أثر هذا الحادث الجزئي أي مجرى الأحداث العام حيث انتقلت المصاهرة المنتظرة بين عائلة المصيحي وأبو كحيلة، إلى مصاهرة بين المصيلحي وعمدة «الحورا»، وقد أدى ذلك إلى استعال الصراع بين عائلتي المصيلحي وأبو كحيلة، وبخاصة بعد أن رفض زواج انعيسة من شقيق زوجها المقتول. الأمر الثاني هو فاعلية نعيمة في روح أخيها طه من ابنة زوجها الكبرى «وديدة»، وهو ما أدى إلى تحصيب (المنتهى) بطاقة إضافية من الحب والحنان والخصوبة. كما سبق أن أوضحنا.

۸ - إطلاق طه الرصاص على منافسه فى منصب العمدة لحسم الموقف نهائيًا. ويلاحظ هنا أن السرد حرص على الاحتفاظ لشخصية طه بدور المخلص بكل مكوناته من المفهر واللبراءة، فلم يوجه طه رصاصة إلى غريمه مباشرة - يرعم قدرته على ذلك - وإنما جعل من الرصاصات علامة إنذار لا غير، وقد أدى الحادث «الشكلى» إلى إنهاء الخصومة - مؤقتا - بين الطرفين.

أم زواج حيدر من بنت عمدة «مسيس»، وقد انجمه السرد في هذا الحادث إلى استحضار موقف يتكرر كثيرا رهو أن يشاهد العربس امرأة، ويزوجوه بغيرها، وهو تنبيه مبكر إلى خطورة بعض التقاليد التي تقوم على الخداع والتدليس. وإن كان الحادث من جانب آخر قد أكد مقولة تنتشر كثيرا مين أهل الديف، وهو لؤم استطاع أن يخدع رجل القانون في أخص خصوصياته، وقد ترتب على ذلك امتداد مساحة المنتهى إلى باريس، حيث أسرع حيدر بالرحيل إليها بعد أن طلق هذه الخديعة.

١٠ انتقال منصب العمدة إلى بيت الفحام بعد إيقاف طه عن العمدية لمدة عام، وقد أكد هذا الحادث تعلق

أفراد المنتهى «بالمخلص» حيث ظلوا على ولائهم لطه، وظل تعاملهم معه على أساس أنه العمدة الفعلى.

11. هجوم الدودة على محاصيل الفلاحين من القطن والذرة. وقد ترتب على ذلك خسائر فادحة للمنتهى، وهو مايعنى أن المنتهى لم تكن تواجه ظلما خارجيا من الشرطة فحسب، بل إنها كانت تواجه عدوانا من الطبيعة ذاتها عجزت عن مواجهته برغم كل مابذلته من مقاومة. وبالضرورة، فإن ذلك سوف ينعكس على مسلك المنتهى اقتصاديا واجتماعيا، لأن المالك لايعنيه إلا تخصيل إيجاره من الفلاح دون نظر إلى مثل هذه الكوارث الطبيعية.

١٢ ويتداخل مع هذا الحادث الطبيعي، انتشار الوباء في المنتهي، دون عناية طبية كافية. فكأن العجز الاقتصادي قد انضاف إليه عجز جندي، بالإضافة إلى العجز السابق في مواجهة البوليس، وهو مايجعل الفلاح في حصار دائم بين السماء والأرض.

١٣_ وفي إطار عدوانية الطبيعة يستحضر الحكي حادث فيضان النيل في عهد العمدة «نمام» الجداد كرب لطه، وهنا يستحضر الحكي - أيضا - دور المنتهى النموذجي في مقاومة هذه الظاهرة الطبيعية المدمرة.

إن الأحداث الشلائة الأخيرة تكاد تعلى من المنتهى الأنها لاتعرف الاستمسلام أمام الظلم والعدوان أيا كان مصدره، وكأنها حرم مقدس لايجب المساس به.

١٤ تمرد بنات طه على جدتهن، الذى كان فى حقيقته تمردا على الوضع الطبقى فى دار العمدة، ثم إشارة خفية إلى التمرد المطلوب على الوضع الطبقى فى مصر كلها.

وبالإضافة إلى مجموع هذه الأحداث الجزئية، يتجه الخطاب إلى توظيف مجموعة أخرى من الأحداث التى تتوقف مهمتها عند تأكيد فاعلية المكان في إنتاج الرواية، برغم أنها أحداث يمكن أن نسميها أحداثا هامشية، لأنها لاتغير في مجرى الحدث العام، أو حتى تعدل فيه، وإنما تضيف إليه فحسب، وهذه الأحداث:

ا ـ تأكيد دور المخلص لطه بإعطائه طاقة جسمية ضخمة ساعدته على الانتصار على أحد الثيران الهائجة وسيطرته عليه. ومن الممكن مجاوز المستوى السطحى للحادث وكشف وظيفته العميقة، في أنه نبوءة بانتصار المخلص على قوى الظلم مهما كان عنفها وضراوتها.

٢ حادث يؤكد العدوانية المتسلطة على المنتهى، وهو ظهور بعض الغرقى، ومحاولة الأهالى الخلاص من الغريق خوفا من مواجهة البوليس. والمؤشر العميق هنا أن المنتهى وأهلها أصبحوا مسؤولين عما يفعلونه عن قصد ووعى، وما يأتبهم على غير رغبة منهم، فهم في كلا الأمرين محاسبون عما له يرتكبوه من خطايا.

۳_ حادث يؤكد أن المنتهى تتخلص _ غالبا _ من الغرباء عنها، فإذا كانت قد تخلصت من مارى زوجة عبد الحكيم برحيلها عائدة إلى وطنها، فقد تخلصت من «إقبال» زوجة حيدر، حيث مانت وهى تضع مولودتها «إقبال» الصغيرة التى تمثل إضافة أصيلة للمنتهى.

٤ حادث يؤكد عالم الأسطورة والخرافة في الريف عموما، والمنتهي على وجه الخصوص، حيث يستحضر السرة المحتزج بالوصف مولد «الشيخ سلامة» ومايحيط به من لهو وأفراح، لكن السرد يترك المولد ليستدعى تاريخ هذا الشيخ وما أحاط به من أسطورية أتاحت له هذه المكانة المقدسة في هذا الواقع البدائي الساذج.

صحادث يكاد يكون نوعا من النبوءة عن الهجرة المصرية إلى عالم البترول، حيث رحيل كوثر ابنة طه المفاجئ من المنتهى للحاق بزوجها والسفر إلى السعودية فراوا مما يتهدده من اعتقال. صحيح أن الحادث في ذاته يؤكد سيضرة عالم الاعتقالات على مصر، لكنه مؤشر عن تزايد التطلع إلى عالم البترول سواء أكان ذلك بالهروب من الاعتقال أم الرغبة في جمع المال، لكن يلاحظ أن كوثر ابنة المنتهى قد عبأت «المنتهى» في حقائبها عند فتح ذاكرتها ساعة الرحيل لاستحضار قريتها بكل أحداثها الصغيرة والكبيرة.

ثم ينضم إلى مجموع هذه الأحداث خط إضافي يغوص في أعماق الوجود البشرى بكل رغباته ونواقصه، ونعني بذلك خط الشبقية الذي يكشف عن اجتراء هذا المحتمع المحافظ على حواجز المحرمات، أو لنقل إن هذه المحرمات كانت مكونا أساسيا في هذا الواقع المغلق والمفتوح على صعيد واحد. ويبدو أن السرد يستحضر حادثا أوليا له إشارته الواضحة إلى خصوبة الرجال في هذا الواقع المحدود، هو زواج مدبولي من هانم في سن متقدمة وإنجابها منه، ثم يستحضر السرد امرأة من المنتهى يتجسد فيها عالم الأنونة بكل حواشيه الجنسية هي «رخية» التي استطاعت أن تدفع مرزوق لطلاق «حلاوتهم» والزواج منها.

وإذا كان الحادثان الفرعيان السابقان قد دخلا إطار الشرعية، فإن الخطاب يستدعى معهما مجموعة من الأحداث الجزئية التي تخرج عن إطار هذه الشرعية مثل:

العلاقة المحرمة بين بشير قهوجي العمدة وروايح خادمة العمدة.

لفيحة العلاقة الجنسية بين المرسى وحسنية في الغيط.

٣_ فضيحة ولادة رخية لذيل حمار، وهي فظليحة أسطورية حتى أن زوجها اتهمهما بأنها خانته مع حمار.

٤_ فضيحة أبو المعاطى في علاقته الجنسية مع إحدى
 كلاب.

وهذا الخط الحدثي يكاد يقتصر على الظواهر الجنسبة العلنية دون أن يتوغل في العلاقات السرية، التي يبدو أنها كانت كثيفة، وكثافتها تأتي من المؤشر العلني.

وفى إطار الهامشية تأتى مجموعة من الأحداث التى تغوص فى عالم الطفولة، ذلك أن الخطاب حريص على إنتاج المنتهى بكل مستوياتها، وبكل مراحلها الزمنية المصاحبة للشخوص، من ذلك:

 محاولة عبد الحميد ابن طه السيطرة على أحد العجول وإصابته في هذه المحاولة.

٢_ اختفاء عبد الحميد في قدر النحاس ونومه فيه أثناء لعب مع إخوته وماترتب على ذلك من قلق لأهل البيت انقلب إلى نوع من المرح بعد العثور عليه.

٣ قيام إسماعيل ـ ابن طه ـ بزراعة الإوز ظنا منه
 أنها سوف تثمر كالنبات.

ثم تنتهى مجموعة الأحداث الجزئية بمجموعة من الحوادث التي تدور خارج المنتهى، لكنها تنتمي إليها على حو من الأنحاء:

١ حكاية الشيخ سلامة وأسطوريته التي جعلت منه رابا له مقام ومولد.

 ٢_ اعتقال سعد رغلول ورفاقه وصدى ذلك فى الواقع لمصرى.

 ٣- نخطيم قرية العزيزية والبدرشين والعياط نسيجة الهجوم الأهالي على بعض الجنود الإنجليز.

٤_ حرب فلسطين.

٥_ الحرب العالمية.

إن متابعة هذا الكم الحدثي يؤكد أننا في مواجهة خصوبة إنتاجية تعى واقعها العام والخاص، وتعى مكوناته للاخلية والخارجية، وتعى مسلكه الظاهر والخفى، أو لنقل إن لإبداع كانت له رؤية شمولية، وكون من هذه الرؤية شبكة حدثية تمتد وتتوقف، تتكامل وتتصادم، تتقدم وتتراجع لكنها لم تنفصل عن واقعها المباشر أو غير المباشر.

- 1 -

وكما أنتج المكان الشخوص والأحداث، فإنه يمارس فاعليته في إنتاج الطقوس والتقاليد التي تحيط بالشخوص، أو توجه الأحداث، ويمكن تحديد مجموعة محاور لهذه الطقوس ه :

١_ طقوس الزواج:

ويلاحظ هنا أن الخطاب يقدم نموذجين لمستويين اجتماعيين في المنتهى، طقوس الزواج في دار العمدة، وطقوسه خارج الدار. وبرغم الفارق الاجتماعي بين المستويين، فإن مكوناتهما تكاد تتوافق في ترديد الأغاني الريفية، وارتفاع الزغاريد، وإعداد الملابس التي تتمايز من مستوى لمستوى المرة ودعوة كل بيوت القرية للمشاركة.

حدث هذا في زواج نعيمه ابنة الحاج عبد القادر، وإن كان قد صاحب زفافها بهرجة وبذخ يؤكدان ثراء الحاج عبد القادر وبذخه الشديد الذي أدى في نهاية أيامه إلى بيع معظم أراضيه (٨٩)، كما حدث في زواج حيدر من ابنه عمدة المسيسة، وإن اتسع نطاق الطقس هنا لاستدعاء فرقة الشيخ سلامة من القاهرة، والمداحين من السيد البندوي، والغوازي من سنباط، وراقصة من روض الفرج (١٥٢)، أما قمر ابنة طه قد أضافت إلى طقوس الزواج عالم المشغولات والمطرزات.

لكن الطقس الزواجي حريص على استحضار ظاهرة تكاد تنقرض في عالم الريف، لكن الخطاب كان حريصا عليها لأن الزواج نفسه صاحبته ملابسات اتهام رويح مع بشير القهوجي، ثم زواجها من ابن عمها لعلاج الموقف عائليا، وقد استدعى ذلك - بالإضافة إلى الأفواح المصحبة:

خروج الشاش فوق عصى خشبية مرفرفا في يد قنوع «الداية» واستلمته الأيادي خطفاً، وخرجوا من الدار بلفون البلد والحناجر تزعق صارحة:

> قولو لابوها يقوم بقى يتعشى وتعلن أن شرف النت لم يمس(٢٩)

ويطول بنا الأمر لو رحنا نستحضر مجموع الطقوس المصاحبة من استحضار «الماشطة» وإعداد «الأحجبة» اللازمة، وترديد الأغاني الفلكلورية المعيزة

٢- إن طقس الزواج يتلازم مع طقس الفرح عموما، وربما كان أكثر ملامحه تلك الأغانى الشعبية التي بلغت في الرواية خمس عشرة أغنية. وطبقية الواقع الاجتماعي في المنتهى تمتد إلى بناء مجموعة الأغنيات، حيث تختفظ الأغنية بطبيعة البيئة التي تنتمي إليها أو تتردد فيها، ففي أفراح كوثر ابنة طه تأخذ الأغنية نوعا من الرفاهية والفخامة:

النين لنسيل الهدوم

والنين لشميل الدست

واثنين يحمموا العمريس

والنمين بحمملوا الست

واثنين لطلق البخور واثنين يقولوا للعصريس واثنين يقولوا للعصريس مصبولا عليك الست بينما في فرح روابح تأخذ الأغنية بناء أقل فخامة

> دوسی یا لعروسة علی المقصب دوسی داست العروسة شخشخت بحلقها ضحك العریس وقال حلال یافلوسی

وترفا:

ولم تقتصر طقوس الأفراح على مناسبات الزواج ومقدماته، وإنما تعتد إلى الأعياد الدينية والمصرية، وإن لم يعرض الخطاب الروائي إلا لعيد «شم النسيم»، ومايصحبه من خروج القرية كلها في القوارب الشراعية المزينة بالأعلام والورد، وإقبال الأطفال على قراطيس الترمس والحلبة المنبئة مالملانة (٣٠٠)

ثم أفراح الموالد، وبحاصة مولد «الشيخ سلامة»، حيث يدق العصال الأوثاد لنشر القحاش المطرز بالآيات القرآنية والأدعيات النبوية، وافتراش الباعة الحصير ببضاعتهم الرخيصة، وشراء الأطفال للفوريرات والطراطير والمزامير وطيارات الورق، وحضور المراجيح الحديدية فوق عربات الكارو، وجلوس النسوة أمام صواني البالوظة والبسبوسة والمنابة.

وواضح أن مثل هذه الطقوس تكاد تكون تعبيرا عن واقع نقير يبحث عن نوع من المتعة التي تناسب فقره، أو التي تخفف من وطأة المعاناة، أو التي تدخل الكبار في غيبوبة «الذكر» طلبا للراحة الداخلية بعد أن فقدوا الراحة الخارجية.

٣_ أما الطقس الثالث، فهو طقس ناتج عن العلقس الأول «الزواج» ومايصاحبه من الطقس الثانى «الفرح»، ونعنى بذلك طقس «عدم الإنجاب»، وقد أخذت ظاهرة عدم الإنجاب طبيعة الطقوس الموروثة، لأن هذا الواقع كان يحتاج بشدة إلى الإنجاب، لكنه احتياج متغاير، إذ إنه عند الأثرياء نوع من «العزوة» والاهتمام «بالتراث»، أما عند الواقع

المطحون فإنه يكون عونا في العمل ومساعدة في مواجهة الحياة، لكنه في هذا وذاك سيطرت عليه الخرافة التي وصلت إلى حد العقيدة، وقد نالت «نعيمة» كيما وفيرا من هذه الطقوس التي اهتم الخطاب بتفصيلاتها الظاهرة والخفية، لكن حتى في هذه الطقوس تخدث مضارقة بين طقوس الأغنياء وطقوس الفقراء، أو لنقل إن طقوس الفقراء تكون معلقة بعالم الأغنياء تابعة له، فمسعدة _ إحدى الفلاحات معلقة بعالم الأغنياء تابعة له، فمسعدة _ إحدى الفلاحات لسعى للحمل عن طريق الحصول على بعض من جلباب الحاج عبد القادر بعد حادثة موت «عبد المنعم غزال»؛ لأن الحالم يمكن أن يواجه المستحيل حتى أنه يتغلب عنى ظلم يمكن أن يواجه المستحيل حتى أنه يتغلب عنى وديدة وخصوبتها المعدية، وكل عاقر تتوسل بشئ منها لتحقق وديدة وخصوبتها المعدية، وكل عاقر تتوسل بشئ منها لتحقق الفضية أمل الإنجاب، أو أمل حماية الأطفال من الموت بعد الودة.

أما طقبوس الأغنياء، فقد تحملت الداية النوع مهمتها بداية ونهاية بإيعاز من «عديلة». وهى طقوس تصل إلى درجة الغرابة الشديدة من مثل ماقامت به الداية من إغراق قطعة قماش بخليط من اللبن المأخوذ بالتساوى من حليب امرأة وابنتها ترضعان معا، ووضع القماشة في نهاية مهبل نعيمة. ثم تصل إلى السذاجة الشديدة إلى مثل حمع كثير من أوراق الأشجار وغليها في إناء ثم إجلاس نعيمة فوق فوهته. ولم تتوقف المحاولات إلا بعد أن حملت نعيمة ونالت فقوع الحلاوة.

3- الطقس الرابع؛ طقس الطعام. وكما حرص الخطاب على تأكيد رؤيته لعالم المنتبهى من خلال الواقع الاجتماعي، فإنه كان أكثر حرصا على ذلك في هذا الطقس. فإذا كان مجتمع الدرجة الدنيا يعيش طعامه في مستوى تخت مستوى البشر حتى إن فلاحيه كانوا يتجمعون حول الطبالي للعشاء وهم يدشون البصل (٣٦)، فإن مجتمع الطبقة العليا لايعرفون إلا «ذبح» الطيور والمواشى، والولائم الضخمة التي تكفى الضيوف أو رجال الشرطة والنيابة عند حضورهم للمنتهى في أية مناسبة من المناسبات.

ويكاد يكون طقس إعداد (الفطير) بكل مستلزماته من أهم طقوس الطعام في هذا المجتمع، ثم يليه طقس وشواء الذرة، في ليالي الصيف، ومايصحب كل ذلك من تسامر وتبادل للأحاديث الجادة أو المرحة.

م وللزراعة طقوسها في هذا الواقع الزراعي الذي لم يسرف من الصناعة إلا بعض الصناعات التي تتصل بهذا الواقع مثل معاصر الياسمين، ومناحل العسل، ومصانع الجبن الصغيرة وأنوال السجاد والمغازل. (٣٣٠) وحتى هذه البشائر الصناعية كانت مستمدة من الطبقة العليا؛ إذ إنها قامن بسساعدة طه وتوجيهاته بوصفه «المخلص» كما لاحظنا في كن تصوفاته الخلص، كما لاحظنا في العرفات الخاصة والعامة.

ويحرص الخطاب على رصد طقوس الزراعة إذا كانت خاصة بالفاكهة، أو بالزراعة التقليدية، ومايتصل بهذه وتلك من جهود أخذت صورة جماعية في أغلب الأحيان، وبخاصة عندما تتأزم الأمور وتتحالف الطبيعة على الأرض لإنهاكها بالآفات المدمرة التي كانت تترك المنتهى في شظف لايسلم منه فلاح، بل ربما تجور الطبقة الدنيا ليلمس الطبقة العليا في خفة وليونة.

آخر الطقوس التي عرضها الخطاب، طقس الموت الذي بلغ درجة كبيرة من القداسة، وأغرق إلى حد كبير في الخوافة بالخيال.

ناحظ هذه القداسة في «انتجار عبد الحكيم» والحرص على زيارة قبره في المواسم والأعياد، ومايصحب تلك الزيارة من مراسم في الطعام والملبس وقراءة القرآل، ثم اقترال القداسة بعالم الخرافة والخيال في ظهور عبد الحكيم بعد مونه ومواصلته الكفاح ضد الاستعمار. ثم تتجلى طقوس الموت مع وفاة «إقبال» زوجة حيدر، ومايتلازم معه من رسوم الملبس، والامتناع عن مأكولات بعينها مثل الأرز باللبن والسكر، وفرك الكسكسي، والحمصية، وتبطيط الرقاق، ولف محشى ورق العنب، وتحريم أكل البسبوسة والكنافة والجلاش ولقمة القاضى وغيرها من الأطعمة التي تشي بالبهجة والفرحة.

ويدخل في نطاق طقس الموت ظهور الغرقي في القرية ومحاولة الخلاص منهم هروبا من المسؤولية أولا، وتحاشيا لعدوانية رجال البوليس الذين يأتون للتحقيق، ثم يمتد طقس الغرق إلى ظهور «عفريت الغريق» ومايصاحبه من حكايات تثيير الرعب والفنزع ليبلا^(٣٤). إن مجموع طقوس التي استحضرها الخطاب الروائي في عالم المنتهى كاتت موظفة فنيا بدرجة عالية، حيث حققت عدة نقائج على صعيد واحد. وربما كانت أهم هذه النتائج أن الطقوس - بطريق غير مباشر ـ قد أظهرت الواقع الطبقي في هذا المجتمع وفوارقه الحادة حتى رأينا صقوسا للفقراء وطقوسا للأغنياء، لكنها ــ في الوقت نفسه - أظهرت طابع الثقافة التي تسيطر على عالم المنتهى التي عجمع بين الفطرية والبدائية والوراثة. ومع ظهور النقافة ظهرت مكونات كثير من الشخوص بمفاهيمها الخاصة والعامة، كما تجسدت مجموعة من العلاقات التي تجمع بينها في السراء والضراء، سواء أكانت علاقة تكامل أم -تبافر، وسواء أكانت على المسنوي الفردي أم الجماعي.

وواضع أن مجموع الطقوس كان لها تدخل مباشر في المحدث العام، وفي الأحداث الجزئية بالتعديل الجزئي أو الكني، أو بتحويل مسار الحدث أو إنغائه، أو بتبسيطه أو تعقيده وهي تداخلات تحتاج إلى دراسة خاصة تكشف عنها تفصيلا، وتخدد نوانجها على مستوى الحبكة أو على مستوى المضمون.

_ 1 .

إن إنتاج الخطاب الروائي يعتمد بالدرجة الأولى على العرد، دون أن ينغى ذلك الأدوات الأخرى كالحوار والحوار العاخلى والوصف، لكن السرد يحتاج إنى اسارد ومستوياته. نعرض في المحور الأخير لهذه الدراسة لنوعية السارد ومستوياته. لكن الذي يعنينا في هذا المحور من الدراسة أن نطرح مجموعة الظواهر الفنية المصاحبة لإنتاج الخطاب التي تتوزع بين السارد أو الراوى، ثم الشخوص وكيفية حضورها في الحدث، ثم المحدث ذاته وكيفية مشاركته في إنتاج الروائية، ثم الأنماط الحكائية، وبخاصة الثنائيات التكاملية أو الضدية، ثم انفتاح الخطاب على غيره من الخطابات أو الشرجيهات الأدبية. إن الراوى في (منتهى) يحضر مع أول ملفوظ في الرواية: التوقفت العربة أمام الباب الخارجي للدواراا

حيث يتصدر الفعل الماضى الملفوظ ليعلن بداية السرد، وبداية حضور السارد على صعيد واحد، لكن السارد مع حضوره يعلن عن هدف المباشر وهو إنتاج الأدبية، ومن هنا ينحرف بالسرد إلى عملية إعلاء للصياغة للدخول في منطقة التخيل: كانت عقارب الساعة قد تجاوزت الثالثة من

كانت عقارب الساعة قد بجاوزت الثالثة من صباح ذلك الليل الذي يوشوش فيه القمر الأرض بنور ناعم (٣٦)

ولم يكن هدف السارد إنتاج الأدبية فحسب، بل إن إنتاج الأدبية كان هدفا ضمنيا لإعلان أحقية السارد في التدخل الحر في التشكيل الصياغي، وفي تكوين خطوط الأحداث ماظهر منها ومابطن، فهو السارد الذي لاتخفي عليه خافية، وهو السارد الذي يستطيع أن يتسرب إلى المناطق المخللة والمحرمة، المباحة وغير المباحة، الظاهرة والخفية، ومن لم تسكن السارد من أن ينقل لحطابه (عملية الإجهاض) التي تمت "لروايح" بكل تفصيلاتها الدقيقة حتى كأن السارد هو الذي قام بإجراء هذه العملية بنفسه. (٣٧)

بل إن السارد يكاد يقدم من السرد الوصفى مالم تنم به الشخصية ذاتها؛ ففى محاولات قنوع إنهاء عقم نعيمة ببعض الطقوس الخرافية، تجلسها على فوهة إناء مملوء ببعض أوراق الشجر المغلبة، ثم يصف السرد التغيرات التي أصابت الأعضاء الجنسية لنعيمة على نحو قد لاتدركه نعيمة نفسها. (٣٨)

إن معرفة السارد بكل الخفايا أتاح له أن يستحضر شخوصه من خلال الحدث أحيانا، ومن خلال مواصفاتهم أحيانا أخرى، وهو مايعنى الابتعاد عن التجريد أو الافتعال فى تقديم كل شخصية ؛ فروايح تحضر إلى رحاب السرد خلال ارتكابها جريمة الزنى وافتضاح أمرها، ثم من خلال مشاعرها المذعورة من ناحية أخرى فالمتلقى لايواجه الشخصية فى حالتها العادية أو المألوفة وإنما فى حالات التوتر التى تشعل نوعا من الدرامية فى السرد كله:ت

تراجعت وديدة عائدة بكلمات غاضبة، غير مقتنعة بما ستفعله أخت زوجها، وتطلب من الله الستر. اصطدمت بعينين مذعورتين تلمعان في الظلام. انهارت روايح على الأرض(٣٩). وإذا كمان السارد قد استطاع الوصول إلى مناطق الخفاء «الظاهرة»، فإنه أيضا امتلك قدرة الدخول إلى أعماق الشخصية، حتى يمكن القول بأن السارد قد توحد بها على نحو من الأنحاء:

عندما هدأت حركة قطار الثالثة قبل أن يدخل المخطة لم يكن طه قد أدرك بعد أن تغييرا كبيرا ينتظره على أرصفتها، ولم يكن يستطبع أن يسأل نفسه في تلك الساعة إن كان يفضل أن تسير حياته على النمط السابق لهذه اللحظة الفاصلة، أم أن هذا التحول الذي جاء بالحديد والنار في صالحه؟ الشئ الوحيد الذي يعرفه طه وأدركه بعد أن مرت الأيام - أنه استطاع التعرف على نفسه بوضوح لم يكن ليتم أبدا بدون تلك لأحداث (١٤٠٠).

واللافت أن السارد برغم دكتاتوريت في السرد، وسيطرته على الأحداث بداية ونهاية، كان يتنازل أحيانا عن بعض حقوقه ليسمح لبعض الشخوص بالحلول محله وإنتاج السرد، حدث هذا مع طه ورشدى، بل إنه سمح بذلك لمدبولي برغم هامشيته الروائية، فطه يتوجه إليه بأن يسرد على الحاضرين قصة الفيضان الكبير الذي حدث في عهد الحاج تمام، وهنا يأخذ مدبولي زمام السرد ويمارس الحكي ملغيا مهمة السارد الأولى تماما(١٤).

وإذا كان السارد قد استطاع أن ينتج شخوصه من خلال الأحداث فإن هذا الإنساج الأولى كان تمهيدا للكشف عن العلاقة المعقدة أو البسيطة التي تربط بينها.

وبما أن الحدث كان الخلفية التي أنتجت الشخوص، فإن عناية السرد به كانت واسعة، على معنى أن السرد له قدرة الإلمام بالماضى، والتنبؤ بالآتى، ثم له قدرة تحويل الحدث ذاته إلى طاقة تجريدية رامزة مع الحفاظ على تجسيده الأولى، فحادثة العلاقة الجنسية الحرمة بين روايح وبشير فى دار العمدة التي تواجه المتلقى في بداية الرواية، تتحول في العمق إلى طاقة رامزة إلى الفساد العام في الواقع المصرى، وبخاصة في حرب فلسطين. فالفساد الخاص أصبح معادلا

للفساد العام، ومن هنا جمع السرد بينهما في سياق واحد، وصول رشدى عائدا من حرب فلسطين جريحا، ووقوع الجريمة في بيت العمدة ومفاجأته بها عند استيقاظه لاستقبال رشدى.

ويلاحظ أن السارد أعطى لنفسه حربة مطلقة في التعامل مع الأحداث، فكان يترك الحدث إذا شاء، ويعود إليه إذا شاء، كسا حدث في حكاية الغريق، ثم يذكر من تفصيلاته ما يريد، ويهسل منها ما يريد اعتمادا على قدرة المنلقى في إدراك الغائب أو المحذوف، ثم يكمل الحدث أحيانا، ويتركه مبتورا أحيانا أخرى، ويتحرك بالسرد إلى الوراء أحيانا وللأمام أحيانا أخرى، حيث يتم فتح ذاكرة الشخوص أحيانا وللأمام أحيانا أخرى، حيث يتم فتح ذاكرة الشخوص لاستدعاء الماضى على مستوى الحدث أو الشخصية. ومن طبيعة الأمور أن يستوعب السارد مجموع هذه الذاكرات جميعا، وأن يمتلك مفاتيح الفتح والإغلاق، دون أن يغفل حفي كل ذلك _ أن ما ينتجه من سرد من منتجات المكان (المنتهي).

ويبدو أن السارد له غواية خاصة مع البناء الثنائي، على معنى تلازم المتقابلات في كل مناطق التوتر، وبخاصة ثقابلات «الموت والحياة» و «الحرز والفرح» و«القوة والضعف». فعلى مستوى ثنائية الموت والحياة بمكن رصد مجموعة من المواقف التي تلازم فيها الموت بالحياة والحياة بالموت. فعلى الرغم من قلة حكايات الموت في المنتهى، فإن الثنائية تتجلى بحدة عند موت إقبال زوجة حيدر، وولادة القبال ابنتها في لحظة وفاة الأم، كما تتجلى الثنائية في موت حيدر بالانتحار الفعلى، ثم إحياؤه عن طريق الخيال والخرافة، ثم ثالثا في موت عبدالمنعم غزال الذي كان موته أملا لنساء القرية في الخلاص من العقم، يقول السرد:

سبب هذا الحادث المفاجئ انفراجا وأملا جديدا عند نساء القرية اللاتى يموت أطف الهن بعد الولادة، فقد كن يؤمن أن الطفل الذى يخرج من كم رجل ظالم، هذا الطفل الذى يواجه المستحيل منذ لحظة ميلاده يستطيع أن يغلب الموت أيضا (٢٤٧).

وتظهر الثنائية على نحو غير مباشر عندما يظهر «غريق» أمام غيط أبو كحيلة ويتجمع الأهالي ليكتشفوا أنها أنثى: في هذه اللحظة ينتقل السرد إلى دار طه ليرصد موقف حياتي بالغ الدلالة، حيث تعيش وديدة لحظة المخاض، وعندما تطلب من أمها الدخول إلى سريرها والنوم حتى يفرجها الله تقول لها حماتها عديلة: «معقول يأتي النوم؟ سبحان من يخرج روحا من روح يا بنتي» (٤٣).

كما تحافظ الثنائية على مستوى غير المباشرة عندما يلازم الخطاب بين وديدة وخصوبتها التي تتجاوز عملية الإنجاب إلى كل ما نمسه يداها، و«نعمة» شقيقة طه:

لقد احتارت أم طه مع ابنتها نعمة التي مر على زواجها سنوات دون أن تكتحل عيناها برؤية مولود لها (٤٤).

ويتعامل الخطاب مع ثنائية «الفرح والحزن» على نحر للازمى أيضا، فروايح التى سببت لأهلها مأساة بحملها سفاحا من بشير، يتحول حزنها وحزن أهلها إلى فرحة غاسرة تنتهى بإعلان براءتها عند زفافها لابن عمها فرج. ويلاحظ هنا حرص الخطاب على اختيار المؤشر الإعلامي «فرجة اللذي يوافق السياق بوصفه «المخلص» المؤقت من أزمة رويح مع بشير: كما يحرص السرد على الملازمة بين السرور والحزن عندما يقول:

وعندما هلت العصارى جلس أبو شعيشع واضعا يده في يد فرج ابن أخيه ليكتب المأذون الكتاب، رغم أن كل من حضرت الفرح قد لصقت فمها - قبل دخول الدار - في أذن جارتها وأقسمت أنها تعرف تفاصيل الفضيحة (٥٠٠).

وفى قمة أفراح المنتهى بمولد الشيخ سلامة بكل مظاهره التى عرضنا لها، يحاول عبدالمنعم غزال سترداد جاموسته من زريية العمدة عبدالقادر وانتهى المرقف بتجريسه، ثم عقابه عقابا أدى إلى موته.

وتصل الثنائية إلى ذروتها في زفاف نعمة إلى عطية، حيث يسقط الزوج قتيلا بين يدى عروسه برصاصة طائشة،

فبينما تتذكر نعمة تعليمات أمها بالمروق من نحت ساق حماتها عند دخولها من بوابة الحرملك:

اخترقت رصاصة الغناء، ومرقت وسط الجموع الفرحة لتستقر في صدر العريس(٤٦).

و تحتفظ الثنائية بحضورها المأساوى فى زواج حيدر، ففى ذروة الأفراح والبذخ الشديد الذى أصر عليه الحاج عبدالقادر يكتشف حيدر خديعته، حيث استبدل بالعروس التى شاهدها غيرها، فينما يتردد الغناء:

يا خاتم ذهب ياعريسنا

يا حاكم على المنتهى

فوجئ المدعوون بالعريس ينثر كرسيه من فوق العرش صارخا:

«هذه ليست عروستي.. هذه ليست عروستي» (٤٧)

ثم تتنامى الثنائية إلى ثنائية «القوة والضعف» التى سيطرت على كشير من الأحداث ووجهت السرد إلى ملاحظتها في خفاء شديد، في لحظة عودة رشدى من حرب فلسطين أثناء الهدنة، يستحضر السرد مواصفات الشخصية، وبخاصة هيئته الرياضية المفتون بتنميتها، لكى يزاوج بين هذه لقوة الشكلية، والضعف الطارئ الذى تمثل في إصابة يد رشدى وتجييرها، ووهن ساقيه الجريحتين (٤٨).

وعندما يستحضر السرد معركة طه مع الثور الهائج وانتصاره عليه، وهي معركة بجلت فيها القدرات البدنية لطه، ينحرف السرد إلى استحضار نتائج المعركة وكيف أصابت العمدة بخلع في عظمة كاحله، وعطب في العمود الفقرى ظل يعاني منه طول حياته (٤٩).

واللافت أن هذا البناء الثنائى يظل سائداً حتى مع انتقال السرد من عالم الواقع إلى الأسطورة أو الخرافة فى حكاية الشيخ سلامة، فهذا المتصوف الذى يجوب البلاد يعلم الفلاحين أصول الدين، يذكر له أهل المنتهى أنه قبل رحيله إلى ربه بشهرين انكشف عنه الحجاب، وانفتحت السموات أمام عينيه، وأنه تمكن من إحياء طفل ميت وأنه عندما أحس بتجدد الحياة فى دمه عرف أنه ملاق ربه، وأنه سأل ربه أن

يعطيه أمارة، وكانت الأمارة ظهور براعم خضراء في عصانه الجافة. ثم تصل الثنائية إلى ذروتها عندما أسلم الروح، إذ لما جاء الصباح:

أورقت العصا، وتجذرت، وأسفرت عن شجرة جميز عظيمة مازالت تظلل قبره (٥٠٠)

إن مجموع الظواهر الفنية الملازمة للسرد في إنتاج الأدبية تسعى إلى نوع من الانفتاح على الخطابات السردية الأخرى، وهو انفتاح يتم دون وعى، لكنه مؤشر على أن كل خطاب أدبى هو ابن شرعى لميراث أدبى ممتد في البعيد أو القريب، و(المنتهى) لم تنغلق على نفسها في استدعاء الشخوص والأحداث، بل إنها كانت تنظر أحيانا في خفاء لل سرديات أخرى تكاد تتوافق معها في الإطار العام للحسدث، فسلا يمكن أن يغسيب عن المتلقى عالم (الأرض) لعبدالرحمن الشرقاوى، وبخاصة هجوم الهجانة على القرية وإنزال العقاب بأهلها، ثم تحول العلاقة بين الهجانة والفلاحين إلى نوع من الألفة؛ فكلاهما خاضع اسلطة والفلاحين إلى نوع من الألفة؛ فكلاهما خاضع اسلطة أقوى منه توجهه رغم إرادته إلى عدوانية غير مبررة. وفي عالم (الأرض) تجرى العلاقات الشاذة بين الإنسان والحيوان بوصفها نوعاً من التنفيس عن المكبوت الجنسى، وهو ما نلاحظة في (المنتهى).

وكما تخضر (الأرض)، تخضر (قنديل أم هاشم) في طرح بدائية العلاج، علاج العينين على وجه الخصوص. إن حضور هذه الأعمال على خفاء في خطاب هالة البدري، يؤكد على نحو من الأنحاء أننا في مواجهة خصوبة إنتاجية واعية بموروثها، واعية بالتجارب السابقة عليها، دون أن تفقد في هذا الوعى شيئا من استقلاليتها في إنتاج الحدث أولا، ثم توظيفه سياقيا ثانيا.

إن هذا الانفتاح على عالم الرواية يقودنا إلى رصد انفتاح محدود على الخطاب القرآني، وبخاصة في إنتاج الصيغة اللغوية التي تمتص الصيغة القرآنية. وقد تم هذا الامتصاص لحظة مراودة الأمل لأهل المنتهى في زراعة القطن وهم يتأملون المساحة الواسعة التي ستضئ يوما بالعهن الأبيض المنقوش، (٥١) فالخطاب الروائي يمتص الخطاب

القرآني في قوله تعالى من سورة القارعة: (وتكون الجبال كالعهن المنفوش). (القارعة أية ٤)

وعلى نحو ما يصنع الخطاب الشعرى، يمتص الخطاب الروائي ملفوظ الشاعر «كفافس» مضيفا بذلك صوتا إضافيا يشارك في إنتاج مأساة أهل المنتهى عند انفتاح ذاكرتهم على لحظات دامية عرفوا فيها ذل القيد وظلام السجون، ولسع السياط، والتبعثر في الطرقات (٥٢).

11

إن الخطاب الأدبى لا يمكن أن يقدم نفسه للمتلقى إلا من خلال اللغة، أو لنقل إن الخطاب الأدبى هو لغة أولا وآخرا. لا يمكن الكشف عن أدبيته إلا بالتعامل التحليلي مع لغته إفرادا وتركيبا.

وقد أوضحنا في صدر هذه الدراسة كيف أن التعامل مع المفردات كان يميل على نحو واضح إلى حقل الريف، وأن دواله قد ترددت بكثافة واضحة. لكن أهمية النعامل مع هذا الحقل تتجاوز حدود مفرداته، لأنه وسع من دائرة نفوذه حتى شملت الخطاب الروائي لهالة البدرى طولا وعرضا، بل إنه يكاد يستحوذ على كثير من الدوال التي لا تنتمى إليه معجميا أو عرفيا، إذ يبدو أن تجاور الدوال قد أحدث بينها نوعا من «التماس» الدلالي حتى دخلت جموع الدوال حقل «الريف» على نحو من الأنحاء، ففى مثل قول الخطاب:

وكمان عبدالمنعم قمد أحر أرضا من الحاج عبدالقادر في عزبة الخلفاوى، لكنه لم يستطع دفع إيجارها بسبب جفاف المحصول، وهجوم دودة القطن عليه ومرت أيام دون أن يدبر مو وجيرانه المؤاجرين لباقي أرض العزبة مي يديلا لهذا الإيجار (٥٣).

فى هذه الدفيقة السردية تشردد دوال حقل الريف: - (أجر، أرضا، عزبة، إيجار، جفاف، المحصول، دودة، القطن، المؤاجرين، أرض، العزبة)، لكن مجموعة الدوال الأخرى المشاركة فى إنتاج الدفقة تدخل فى نطاق الحقل بفعل السياق الذى يضمها؛ ف «عبدالمنعم، ليس اسما مجردا،

وإنما هو مؤشر إعلامى ضاغط يستحضر صفتين للشخصية، صفة العبودية أولا. ثم عبدالمنعم ثانيا. وإذا كانت الصفة الأولى تعود إلى الشخصية، فإن الثانية يمكن أن تشير - فى خفاء - إلى مالك الأرض الذى ينعم على فلاحيه إذا شاء، ويحرمهم إذا شاء. يتأكد هذا المؤشر بالوظيفة النحوية للدال، إذ هو يقع فاعلا للفعل «أجر» ومن ثم يدخل فى حيز حقله الريفى. وكذلك الأمر فى دال «الخلفاوى» فبرغم أنه يخرج عن دائرة حقل الريف، لكن تضايفه مع دال «عزبة» يشده - أيضا إلى الحقل السابق، وهكذا الأمر فى مجموع الدوال التى تضميها الدفقة، بل فى مجموع الدوال التى يضمها الخطاب.

وفى هذا المستوى الإفرادى يعمد الخطاب إلى تقنية صياغية لافتة، هى إيقاع الاختيار على أفعال بعينها تساعده فى إنتاج الحدث زمانيا أحياناً ومكانيا أحياناً أخرى، وقد لا يكون هذا ولا ذاك وإنما تعمل على إنتاج الحدث فى ذاته بعيدا عن الهوامش المصاحبة له.

إن الخطاب الروائي لهالة البدري (منتهي) يضم ستة عشر فصلا، تبدأ كلها بصيغة «الفعل» ماعدا الفصلين الرابع والتاسع، وتتوالى افتتاحيات الفصول على النحو التالي:

الفصل الأول: توقفت العربة (٣).

الفصل الثاني: شق القارب (١٩)

الفصل الثالث: تحلق أطفال طه (٣٠).

الفصل الرابع: حر قائظ (٤١).

الفصل الخامس: جلس طه (٦٣).

الفصل السادس: تذكر طه (٧٦)

الفصل السابع: انشغل كل من في الدار (٨٩).

الفصل الثامن: عشش السهاد (١٠٣).

الفصل التاسع: حين دوى صوت الرصاص (١١٨).

الفصل العاشر: تحلقت العاملات (١٣٥). الفصل الحادي عشر: دارت النوارج (١٤٩).

الفصل الثاني عشر: صحا صبح (١٦٤).

الفصل الثالث عشر: راوغ الأمل المنتهى (١٧٥). الفصل الرابع عشر: رحل مع وصول الفجر ليل (١٩٢).

الفصل الخامس عشر: استيقظ الدوار (٢٢٤)،. الفصل السادس عشر: لم تكن وديدة (٢٣٢).

وسيطرة صيغة الماضى واضحة، حتى عندما استخدم الخطاب صيغة المضارع فى الفصل الأخير، خلص الفعل من زمند ودفعه إلى زمن الماضى بتأثير أداة النفى «لم» مما يعنى أن السرد يعتمد بالدرجة الأولى على فتح الذاكرة الشخصية الاستحضار الماضى دون ارتباط بتركيب زمنى معين إلا منطق الاستدعاء الذى يربط بين الحوادث المتشابهة، أو المتكاملة، أو المتكاملة، أو المتكاملة، وحتى عندما تعامل الخطاب مع الصيغة الاسمية الحتفظ لها بمؤشرها الزمنى «فالحر القائظ» يستحضر زمن الصيف وما يرتبط به من أحداث زراعية ، وكذلك الأمر فى «حين دوى الرصاص»؛ إذ إن الدال «حين» ينتج الزمنية من مردوده المعجمى، معنى هذا كله أن الخطاب ينفر من التجريد ويوغل فى التجسيد المتمثل فى تفصيلات داخلية وخارجية لها طبيعة تصادمية تؤكد العمق الدرامى للرواية.

إن صيغة الفعل كما تعمل على فتح الحدث على السياق؛ زمانا ومكانا وشخصا، فإنها قد تعمل على إيقاف الحدثية ذاتها، ففي افتتاحية الفصل الأول «توقفت العربة» تتحول الحدثية في الفعل إلى توقف نتيجة للمردود المعجمي، لكن التوقف - من جانب آخر - كان أداة لفتح الحكى على «رشدى» العائد من حرب فلسطين، فالتوقف إذ تسلط على العربة، فإنه تسلط - ضمنا - على حرب فلسطين مما محمح لرشدى بهذه العودة المفاجئة.

أما الفصل الثانى، فإنه يفتح دائرة (الحدث المائى) «شق القارب»، وبهذا الفتح تستقبل الرواية حادثا طارئا هو «ظهور الغريق» ثم تستحضر مع الحادث طقس الريف فى مثل هذه المواقف من محاولة الهروب من المسؤولية، لأنه هروب من بطش البوليس الذى يسعى هو الآخر للهروب من هذه المسؤولية.

ثم تأتى الفصول: الثالث والخامس والسادس لتؤكد محورية شخصية طه وتأثيرها البالغ فى توجيه الأحداث المحاضرة، أو استرجاع الأحداث الماضية من وجهة نظره الخاصة. وعلى هذا النحو تتوالى الفصول متكثة على الصيغة الفعلية الفاتحة للأحداث على المستوى الزمنى مثل «صحا صبح»، أو المستوى المكانى «تخلق أطفال طه»، وقد تخلص الصيغة للحدثية المجردة «دارت النوارج» وقليلا ما تتجاوز الصيغة التجسيد إلى التجريد «عشش السهاد». وعلى مستوى التركيب، فإن الخطاب يستخدم ثلاث تقنيات فنية:

الأولى _ وهي. المسائدة _ «المسرد» ويلاحظ أن البناء اللغوى للسرد يأتي متعدد المستويات.

فقد يتجه السرد نحو البناء الموجز الذي يحكى ملفوظ الشخوص، دون تحديد سياقه، أو تحديد مضمونه تحديدا كاملا، يقول السرد:

جلس طه في الشكمة، في نفس المكان الذي اعتماد أن يقسابل فسيسه أهل القسرية ويحل مشاكلهم.(٥٤)

إن السرد هنا يوجز كمّا هائلا من الأحداث القولية والفعلية، فلم يفصح عما تم في مقابلة أهل القرية تفصيلا، ولم يفصح عن كيفية حل طه للمشاكل، كما لم يفصح عن طبيعة هذه المشاكل، لكنه _ على نحو من الأنحاء _ قدم إطارا نمطيا لهذه الشخصية، وطبيعة علاقتها بأهل المنتهى التي تقوم على قدر كبير من الفهم والألفة.

وقد يعمد السرد إلى تلخيص خطاب الشخوص دون تفصيل كاشف، وهذا البناء يتداخل مع سابقه في أن السارد يحل محل الشخوص بعد استبعادها مؤقتا حتى لا يشغل المتلقى بملفوظها مفصلا، فعند استحضار السرد لوظيفة عبدالحكيم الإنسانية في المنتهى، من حيث رعايته أطفالها طبيبا، يلجأ الخطاب إلى تلخيص الملفوظ الذي دار بين الحكيم وأطفال القرية:

استغرق الضحى وهو يفحص أجساد الأطفال، ويحاول أن يسمع أوجاع الفلاحين، ترددوا،

راوغوه، أخبروه أنهم أصحاء لا يشكون إلا من وجع الرأس.(٥٥)

إن السرد هنا يعمد إلى تلخيص الملفوظ الحوارى الذى دار بين الحكيم والفلاحين دون أن يعرض علينا الملفوظ ذاته، والتلخيص على هذا النحو يفتح للمتلقى نافذة إنتاج هذا الملفوظ على نحو مواز للتلخيص الذى استقبله.

وفى المستوى الثالث للسرد يعمد الخطاب إلى تقديم الشخصية دون العناية بملفوظها:

كان عبدالمنعم قد أجر أرضا من الحاج عبدالقادر في عزبة الحلفاوي، لكنه لم يستطع دفع إيجارها بسبب جفاف المحصول، وهجوم الدودة على القطن (٥٦).

إن السرد يقدم هنا شخصيتين: الحاج عبدالقادر وعبدالمنعم، كما يرصد العلاقة التي تربط بينهما، حيث استأجر الثاني أرضا من الأول، وعجزه عن سداد الإيجار، دون أن يعرض السرد لشئ من ملفوظ الشخصيتين ، أو حتى مضمون ما دار بينهما من حوار.

المستوى الرابع هو الذي يتجه فيه السرد إلى المحاكاة الجزئية لمضمون ما قالته الشخصية، مع إضافة جانب من انعكاسات السارد الإضافية:

لكن عبدالمنعم الذى شعر بالظلم أكثر من الفلاحين الذين عرفوا القصة ولم يتعارضوا معه، راح يسبهم بأمهاتهم، وفتحاتهن كلها بلا خشى ولا حياء، فلما ضاق بالفضيحة، والقسوة، انقل يسب العمدة وجده، وأبو خاشه (٥٧).

فالسرد يستحضر الشخصية، ويستحضر مضمون ملفوظها، ثم يستحضر في الوقت نفسه - الهوامش الإضافية المصاحبة «بلا خشى ولا حياء» «ضاق بالفضيحة» وهذا البناء السردى أكثر انفتاحا على الملفوظ من سابقيه، لأنه لا يكتفى بسرد المضمون القولى، بل يحاول أن يستبطن الشاعر المصاحبة للمضمون.

المستوى الخامس: هو الذى تتداخل فيه لغة السرد بلغة الشخوص، فعندما يستحضر السرد أحزان الجدة «عديلة» على ابنها عبدالحكيم، يمزج الخطاب بين ملفوظ الراوى وملفوظ الشخصية:

تفيض دموعها، وينتفخ أنفها، ووجنتاها، وهي تردد بصوت خاشع إلى الله:

_ سلامتك من الناريا بنى ... يا زهر الفل... با عود الياسمين .. يا ورد مفتح.

وتجهش ببكاء حار. مع الوقت تراجعت زياراتها إلا في المواسم، والأعياد^(٥٨).

إن السرد هنا يتحه إلى رصد الظواهر المصاحبة لملفوظ الشخصية، ثم رصد مجمل الملفوظ، «ضارعة إلى الله»، ثم يتحرك السرد إلى استعادة سيطرته مرة أخرى، مع الوقت تراجعت إلخ.

المستوى السادس: يلجأ فيه السرد إلى تحديد ملفوظ الشخصية عن طريق الفعل قالت، أو أجابت، وهو ما يعنى الفصل بين السرد وملفوظ الشخصية:

خرجت أم طه من عند ضيوفها، وجمعت الخدم، وقالت لهم:

_ كلمة واحدة عما حدث، لا تدخلن الدوار مرة أخرى، لا عمل لكن عندى.

أجابت النساء والبنات وهن يرتجفن ويضحكن في أعماقهن:

على رقبتنا يا ستى(٥٩)!!

إن التقنية الأولى وهى السرد تمثل الأداة المركزية فى انتاج الروائية، لكن الملاحظ أن السرد لا يخلص لنفسه، بل يستدعى التقنية الثانية وهى «الحوار»، لكن الحوار بدوره لا يحضر مستقلا بنفسه، بل يستدعى التقنية الثالثة والوصف، حيث يمتزجان للمشاركة فى إنتاج الحكى كليا وجزئيا. إن امتزاج الحوار بالوصف يعنى - بالضرورة - امتزاج الزمنية والمكانية على صعيد واحد، ذلك أن السرد مع الحوار يدخلان دائرة الزمنية، بينما الوصف يوغل فى دائرة

المكانية، فالسرد يعمل على استحضار الملاحظات حول الأشياء والشخوص مع تخليد ملامح كل منهما على وجه الإجمال، بينما الوصف يعمل على إنتاج الملامح محددة ومفصلة، ويكون نجاحه عندما يمسك المتلقى بالشخصية من كل جوانبها الخارجية والداخلية، وعندما يتمكن من الإحاطة بها خلال فضائها الروائي.

والواقع أن الحوار لم يستقل بوظيفته الإنتاجية في (منتهى) وإنما كان يستدعى الوصف ليشاركه الإنتاجية، نلاحظ ذلك مشلا في ذلك الحوار الذي دار بين ضيوف الحاج عبدالقادر وطه، متندرين بما حدث لعبدالمنعم غزال من عقاب على محاولته أخذ جاموسته من زريبة العمدة، حيث يدخل طه قائلا:

االسلام عليكم.

_ عليكم السلام ورحمة الله وبركاته.

قال واحد: أكمل. أكمل ياعبدالقادر أكمل الله يرضى عليك. اسمع يا أبا عبدالله. أين كنت وقت الجرسة؟ هل شاهدتها؟

امتقع وجه طه، وبانت في شفتيه زرقة تفضح مشاعره الداخلية، ولم ينتظر خيرا من وراء الحوار، ورد في اقتضاب:

_ كنت خارج البلدة .. ماذا حدث؟

جاء صوت لم يتبين صاحبه:

_ والله فاتتك متعة عظيمة. اقعد.. البيت بيتك يا رجل.

تفضل الطعام» (٦٠٠).

إن المتابعة الأولية لرواية (منتهى) تقدم السارد أو الراوى بوصف صاحب السلطة المطلقة في إنتاج الحكى بداية ونهاية، وأن الخروج على هذا البناء الروائي كان استثناء مايلبث الحكى أن يستعيد سيطرته بعده مباشرة.

لكن يلاحظ أن الراوى أو لنقل مباشرة (الراوية) لم تلتزم ببناء جامد في سرد الأحداث واستحضار الشخوص؛ إذ إنها - أحيانا - كانت تقف خلف الخطاب لتشاهد كل العناصر المكونة للحدث، أو كل المكونات المتلبسة بالشخوص. والخلفية هنا لا تعنى خروج الراوية من الخطاب، وإنما تعنى دخولها في الخطاب لكنها تختار موقعا يسمح لها بنوع من الرؤية الكلية، أو لنقل يسمح لها برؤية النقيضين الدراميين في آن؛ إذ إن المألوف في الرؤية أن تكون وحيدة البعد، على معنى أنها تستهدف إدراك أحد طرفي العملة، ثم تعدل موقعها لإدراك الطرف الآخر، لكن الوقوف الخلفي أتاح لها رؤية الوجهين معا، ومن ثم أمكنها كشف التصادم الدرامي الذي يربط بينهما ويفصلهما في آن، ومن هنا كان السرد على دراية بالظواهر والخفايا، بل على دراية بما تجهله الشخوص ذاتها. فعندما انتشر الوباء في المنتهى، وانتابت وديدة نوبة قشعريرة، قدم السرد رؤية للموقف من موقعه الخلفي الذي استطاع منه أن يلم بما غاب عن وديدة في

انتابت وديدة قشعريرة وهستيريا فلم تشعر أنهم نقلوها إلى فراش حماتها في الطابق الأرضى، وأن الطبيب زارها، وأعطاها حبوبا، وأمر بالراحة التامة(٦١).

بل إن وقوف الساردة في هذه المنطقة أتاح لها أن تتوغل في أعماق الشخوص وكشف تفاعلاتها الداخلية التي لا يمكن للشخصية أن تسمح بالاطلاع عليها أو إخراجها إلى السطح المعاين، فأبو المعاطى ـ أحد الفلاحين ـ تسيطر عليه رغبة جنسية دائمة وعارمة، تتحكم في مسلكه وتصرفاته، وهذه الرغبة من المكبوتات التي تحتفظ بها الشخصية في عالم الخفاء، لكن السرد يخترق حاجز الأسرار والمكبوتات ليكشف هذه المنطقة المحرمة:

بدأت الحكاية ذات ليلة لم يظهر فيها قمر، وبعد أن أغلقت الدور، وسكنت الشوارع ، إذ هاجت نفس أبو المعاطي مستور إلى أنفى، (٦٢٠).

ويلاحظ هنا حركة الخطاب الضدية في اختيار بعض الأسماء وفأبو المعاطى مستورا ليس مستورا في عالم القرية، بل هو مفضوح بمسلكه الذي قاده إلى علاقة جنسية مع

كلبة علم بها أهل المنتهي وأصبح يسمى منذ هذه اللحظة «أبو كلبة»

وبرغم أن غالبية السرد احتفظ للسارد بهذا الموقع المميز: فإن هناك حالات قليلة ابتعد فيها السارد عن هذه الخلفية، ومن ثم دخل منطقة «الحياد» التى لا يعرف فيها السرد أكثر مما تعرفه الشخوص المشاركة في الحدث؛ فعندما يستعيد السرد حكاية الغريقة التى تم العثور عليها، يستعيدها في حياد مطلق:

قفز الفلاحون الخارجون من صلاة الظهر إلى النهر، احتضنوه برفق، شهقت السماء بالغيم الراكند، أمطرت حبا أحاط بهم، مددوه على الجسر، كشف المستور عن فتاة صغيرة غضة، زين رقبتها حبل معقود تدلى فوق جلبابها المورد، وبزغ من تختمه جنين هممد وهو يدافع عن الحياة (٦٣).

إذ حياد السرد يتجلى في عدم معرفته بهوية الغريق قب الكشف عنه، حتى إنه وصف بأنه (غريق) مذكر، ثم تناسى السرد تذكيرا لاتأنيثا «احتضنوه برفق» (مدوده على الجسر» ثم بعد اكتشاف حقيقة الغريق اعتدل السرد ليتعامل مع أنثى لا ذكر.

وقد ينزل السرد عن منطقة الحياد عندما يضع نفسه خارج دائرة الخطاب الأدبى، وهنا تكون معرفة السرد أقل من معرفة الشخوص، فهو يعرف أفعالها ومسلكها العام، لكنه لا يتمكن من بلوغ منطقة الوعى عندها.

فإذا استعدنا هنا شخصية «بشير» وعلاقته الجنسية بـ
«رويح» نلحظ أن هامشية الحادث في ذاته كانت وراء رصد
الشخصية في فعلها المحرم دون الكشف عن المكونات الداخلية
للشخصية، التي دفعتها إلى اختراق حاجز القيم والتقاليد،
فهل كانت تربطه بروايح علاقة حب حقيقية، أم أنها علاقة
جنسية عابرة؟ إن هروب بشير كان هروبا نهائيا من دائرة
المنتهى، فلم تظهر له أية مؤشرات مباشرة أو غير مباشرة في
المنتهى. ولاشك أن هناك مبررات منطقية وراء اختفائه
النهائي، خوفا من أهل روايح، بل خوفا من أهل المنتهى

جميعا، لكن هذه المبررات ليست كافية في الكشف عن طبيعة الشخصية، لأن السرد لم يستطع الوصول إلى أعماقها. وربما كان هناك هدف خفي وراء تغييب هذه الشخصية نهائيا من المنتهى، حيث يكون لها دور مرسوم في الجزء الثاني الذي تنبئ عنه الأحداث المبتورة.

-11-

قلنا إن الخطاب الأدبى لغة أولاً وآخراً، وكل ما يتضمنه الخطاب من أحداث أو شخوص فإنها لا تصل إلى المتلقى إلا خلال اللغة، لكن اللغة في ذاتها تتحمل مجموعة من الوظائف التي تهيئ لها إنتاج أدبيتها.

وأول الوظائف التي نعرض لها، الوظيفة الإشارية، وهي التي تخاصر اللغة في نطاق فاعليتها الداخلية ثم تنقل هذه الفاعلية إلى السياق لتشكل الأحداث، أو إلى الشخوص لتستحضر مكوناتهم أولا ثم مسلكهم الخاص والعام ثانيا، أو لنقل إن اللغة الإشارية تتحول في الخطاب إلى طاقة تجسيدية للأحداث والشخوص داخل السياق، على أن يلاحظ في هذا المستوى محافظة اللغة على مردودها المعجمي ليكون النائج الدلالي مساويا للملفوظ.

فى هذا المستوى يستحضر الخطاب الروائى العلاقة بين الحاج عبدالقادر ـ ووديدة ـ زوجة طه ـ:

حظيت وديدة منذ دخولها الدوار برعاية الحاج عبدالقادر الذى رأى فيها امرأة ولودا تحقق له العزوة التى يستغينها، فطلب منها ألا تكف أبدا عن الإنجاب وأمدها بكل أسباب الراحة. (٦٤)

إن اللغة في هذه الدفقة أدت مهمتها الإشارية باستحضار السياق الريفي أولا، وهو سياق يتضمن الرغبة الحميمة في كثرة الأولاد، لكن الكثرة هنا مطلوبة للعزوة أي أنها كثرة مرتبطة ببعدها الاجتماعي، لأنها قد تطلب للمساعدة في العمل وطلب الرزق - وهو بعد اجتماعي آخر مفارق للبعد الأول في الهدف وإن اتفقا في الوسيلة.

وقد ابحه السرد إلى تلخيص الحوار وحصر التبادل اللغوى بين شخصيتين: عبدالقادر ووديدة، ثم ألغى السرد

الطرف الثانى لينفرد عبدالقادر بصوته داخل السياق، وهو مؤشر اجتماعى آخر على طبيعة العلاقة النوعية بين الذكر والأنثى فى هذا الواقع الريفى، فالذكر يمثل الطرف الموجب (بالأمر) والأنثى تمثل الطرف السالب وبالاستجابة، دون مناقشة، وكأن استجابتها مسألة بدهية لا تختاج إلى ملفوظ يجسدها، فالملفوظ السردى فى الدفقة يتوافق تماما مع المستهدف الإنتاجى منها مما يؤكد الطابع الإشارى المسيضر عليها.

الوظيفة اللغوية الثانية التى استعان بها الخطاب ، هى الوظيفة الانفعالية ، وأهميتها دفع اللغة من نطاقها الداخلى إلى منطقة المتكلم ، لتترك له مساحة يعبر فيها عن نفسه مباشرة ، ثم مساحة فضائية لاستيعاب دفقته الانفعالية ، حيث تخرج من العمق إلى سطح الصياغة ، وواضح أن الوظيفة اتكاد تستوعب الوظيفة السابقة لكنها تجاوزها بهذه الشحنة الانفعالية المصاحبة .

فعندما يستحضر السرد حادث اكتشاف العلاقة الجنسية بين بشير وروايح، عندما استيقظ طه من نومه لاستقبال رشدى العائد من حرب فلسطين، وفوجئ ببشير عاريا فانطلق ملفوظه مشحونا بكم هائل من الغضب والثورة:

قف یا کلب.. إلى أین ستصعد؟ لو وصلت إلى السماء سأطولك.. في بيتي يا ابن الفاجرة؟! في دارى؟ والله لن يخلصك من يدى عزرائيل.(٦٥)

إن الملفوظ في الدقيقة يأتي منحونا بكم هائل من الانفعالات الطارئة التي أفرزها هذا الموقف المفاجئ من ارتكاب جريمة الزني في دار طه. ومن هنا، توالت التراكيب في شكل ضفيرة تبدأ بالأمر التهديدى: «قف يا كلب»، ثم تتغير الضفيرة إلى الاستفهام التعجيزى: «إلى أين ستصعد؟»، ثم تعود الضفيرة إلى الإخبار المؤكد لمضمون التركيبين السابقين «لو وصلت إلى السماء سأطولك»، ثم تستعيد السابقين «لو وصلت إلى السماء سأطولك»، ثم تستعيد الصياغة البنية الاستفهامية المضمرة: «في بيتي يا ابن الفاجرة» «في دارى» ثم يعتدل النسق إلى الإخبار مرة أخرى، لكنه في الاستعادة يأتي حاسما للموقف كله: «والله أخرى، لكنه في الاستعادة يأتي حاسما للموقف كله: «والله لن يخلصك من يدى عزرائيل». والحسم هنا يأتي من أن

إنزال العقاب ببشير واقع لا محالة حتى بعد الموت. موت من ؟ لم تفصح الصياغة. هل موت طه لن يمنعه من إنزال العقاب ببشير، أم أن موت بشير لم يمنع طه من إنزال العقاب به، وهي صيغة تصل بالانفعالية إلى ذروتها لأنها تدخلها دائرة الاحتمالات التي تستدعى من المتلقى نوعا من المشاركة في استخلاص الناتج الدلالي.

وإذا كانت الوظيفة الإشارية قد ربطت اللغة بالسياق الداخلي، والانف اليقة قد ردت اللغة إلى المتكلم داخليا وخارجيا، فإن الوظيفة الثالثة «الطلبية» تتجه مباشرة إلى المتلقى سامعا أو قارئا، موجهة إليه طاقة ضاغطة قد توافق توقعه أولا توافقه، لكنها في هذا وذاك خالصة له.

يستحضر السرد انتحار عبد الحكيم بن عبدالقادر حين دوى صوت الرصاص وأسرع الرجال إلى مصدره:

هب الرجال ناحية غرفة المكتب، وتسمروا أمام عتبة الباب لا يستطيعون عبورها، ثم اندفعوا ناحية عبدالحكيم الغارق في دم انتجاره. دقيق الجسم، أحمر الوجه، يغطى رأسه شعر أحمر كثيف ومجعد، بذلت عناية كبيرة في تصفيفه للخلف، له عينان سوداوان، مستديرتان، وأنف مفلطح، وشفتان غليظتان، وكفان ناعمتان، مع أصابع طويلة، رفيعة، تعلن ببساطة أنها أنامل جراح (171).

إن السرد يستحضر حادث الانتحار في تلخيص شديد ليجاوزه محيطا المتلقى بمكونات الشخصية المتحرة تفصيلا، وهي تفصيلات تكاد تلغى عملية الانتحار لأنها تقدم شخصية مليئة بالحياة والحيوية جسديا، ومن هنا يزداد تجاوب المتلقى مع الشخصية وفجيعته في موتها الفجائي. لكن يلاحظ أن مجموع المواصفات التي قدمها السرد عن عبدالحكيم تكاد توافق توقع المتلقى الذي يعرف مسبقا كثيرا عن هذه الشخصية وبيئتها ووظيفتها فعندما يتدخل الوصف السارد قائلا: (كفاه ناعمتان، مع أصابع طويلة رفيعة افإن ذلك يوافق توقع المتلقى الذي يعرف مهنة عبدالحكيم، وهو ذلك يوافق توقع المتلقى الذي يعرف مهنة عبدالحكيم، وهو الجسم، يغطى رأسه شعر أحمر كثيف ومجعد الله عينان الجسم، يغطى رأسه شعر أحمر كثيف ومجعد الله عينان

سوداوان، فإن المتلقى يكاد يتوقع مجموعة هذه المواصفات، لأنه على علم بمكونات الحاج عبدالقادر والد عبدالحكيم الجسدية التي تتطابق مع هذه المكونات.(٦٧).

ثم تأتى الوظيفة الرابعة وهى والشارحة وغالبا ما تتحقق في إقامة اتصال بين شخصيتين سواء أكان اتصال محدودا أم موسعا، ، وسواء أكان الاتصال على مستوى السطح أم التنافر، وسواء أكان الاتصال قائما على التكامل أم التنافر، فعندما وجد طه أن هناك تهديدا للعمدية من أسرة أبو كحيلة، تصرف تصرفا فرديا يقوم على حضور علاقة تنافر بجمعه مع أسرة أبو كحيلة، يقول السرد:

فوجئ أبو كحيلة بالعمدة واقفا على باب داره، وقبل أن يفهم سر الزيارة، صعد طه الدرجات إلى السطح ، وقف بهدوء فوق القش، وأطلق النار على إناء ثريد خوفى انفسجسر إلى شظايا جرحت الجالسين حوله، وأصابت يد سليمان التى نصادف أن كانت ممدودة إليه. باغتهم الانفجار، صرخوا، رفعوا جميعاً رؤوسهم إلى مصدر الطلقة القادمة من السماء، رأوا طه ينفخ فوهة البارودة، ويحييهم بهزة من رأسه، ثم يدير طهره وينصرف، نزل الدرجات في رباطة جأش صعقت أبو كحيلة الذي صعد وراءه (٦٨).

إن اللغة هنا تعمد إلى رصد موقف تفصيلى يستهذف حسم هذه العلاقة التنافرية بين طه وأبو كحيلة، حيث استحضار تصرف طه من ناحية، ورد الفعل من أبو كحيلة من ناحية أخرى، وهو ما انتهى بحسم العلاقة لصالح طه. فإذا كان «الاتصال» بين الشخصيتين محدودا في المساحة الصياغية، فإنه لم يكن محدودا على مستوى التأثير في مجرى لحدث العام، حيث استقر الأمر لطه، ولم يجرؤ أبو محيلة ـ ومن معه ـ على التعرض لمواشى طه، أو المطالبة بالمعدية.

وإذا كانت الوظائف السابقة قد احتفظت بقدر من مهمة اللغة التوصيلية، فإن الوظيفة الأخيرة تكاد تتخلص من عملية الاتصال تخلصا كاملا، أو لنقل إن اللغة تعمل على

التعالى على اللغوية لتجعل من الصياغة هدفا في ذاته، ونعني بذلك دخول اللغة منطقة الشعرية.

والحق أن خطاب هالة البدرى قد أوغل في استخدام هذه الوظيفة بحيث لا يفلت فصل من فصول الرواية دون أن يقدم دفقة تعبيرية خالصة للشعرية.، ومن ثم فسوف نكتفى بتقديم واحدة منها بوصفها مؤشراً لها جميعا.

إن من أكثر اللوحات الشعرية أدبية في الخطاب، لوحة لقاء طه مع زوجه وديدة في سريرهما، حيث استطاعت الصياغة أن ترتفع بهذا اللقاء الجسدى إلى أفق من الحلم الذي يقترب من الأسطورية:

وأصابع طه تنبه وردات إحساسها، وتكشف عن سنابل الرغبة الكامنة في خلاياها ما انفرطت بعد، مرحت كفه، وأشعلت شرارات اليقين في الأعضاء النائمة فتوهجت، ضاع من ذهنها إدراكها أنها مقسمة إلى رأس وجزع وساقين ويدين، وأنه آخير، امتىزجىا ••• خلخل هديره الصمت، وفتت آخر سدودها وتميعاتها، ماءت بصوت متقطع عجمع في بلورات كرستال تنتظر نفخة الناركي تهطل، دخلت العاصفة مرماء، اجتاحته، صارع اللجة المرتعشة بضربات غريق يجاهد للخروج الممتع من اليم والغرق في لذته إلى الأبد، أسكرته رائحة انفجارها المختلطة بعبق إرضاع طفلها وامتصاصها اللَّاليُّ الخصبة، حتى وصل إلى شاطئ مرساه متطهرا، مستعدا لصلاة شكر لكل ما وهبه الله إياه في اللحظة المتنوعة بنفاثات لهب تومض، وتنطفئ ... إلخ (٦٩).

إن الدفقة تكاد تهمل المعنى تماما لتخلص إلى إنتاج تواكيب مشبعة بطاقة إيحائية تعلو باللقاء الجسدى إلى آفاق الروح في غيبوبة شبيهة بغيبوبة العرفانيين في سعيهم للاتصال بالمطلق عن طريق الإغراق الجسدى. إن كثافة اللغة تكاد تصد النظر أو العقل عن اختراقها لينشغل بمكوناتها التي تزدحم بكم وافر من الانحرافات والعدول الذي يفرغ الدوال من معجميتها ويملؤها بمجموعة من الدلالات الطارئة التي تشكل عالما حلميا قريبا من الأسطورية.

وبرغم مالاحظناه من تعدد الوظائف اللغوية التي استعان بها السرد، نقول إن هذا السرد قد أعطى لنفسه حرية مطلقة في إدارة الأحداث والتعامل مع الشخوص، فلم يحتفظ للتسلسل الزمني بنسقه الوجودي، ولم يجعل المنطقية التتابعية صاحبة تأثير إنتاجي إلا بقدر محدود، دون أن يخل شئ من ذلك بالبناء الروائي، لأننا أمام منطق تراجيدي إغريقي يني فنيته على استرجاع الماضي عن طريق فتح ذاكرة السرد أحيانا، أو ذاكرة الشخوص أحيانا أخرى، وبخاصة ذاكرة الهما التي تكاد تختين تاريخ المنتهي منذ زمن جده اتمام ثم أبيه الاعبدالقادر ثم زمنه هو بكل تفاعلاته وتقلباته داخل بيته أو خارجه، ومن هما كثر المنفوظ السردي المعبر عن هذا الانفتاح:

جنس طه في الشكمة، في نفس المكان الذي اعتاد أن يقابل فيه أهل القرية ويحل مشاكلهم، تأمل كل ما مر به هو وعائلته وقريته (٧٠)

تذكر فه اليوم الذي قرر أن يغير مجرى حياته ويصبح تاجرا للحبوب(٧١)

تذكر ضه هذه الأحداث وهو جالس في مكانه المفضل في الجهة البحرية التي توازي النهر. (٧٢)

ولم يكن طه صاحب الحق منفردا في فتح الذاكرة، بل شاركه في ذلك أخوه عبدالحكيم(١٢١) (١٢٦٠)، وعديلة (١٤٢)، وعبدالقادر (١٨٧)، وستيتة - إحدى الفلاحات (١٧٢)، والحاج مدبولي (١٩٣). ويلاحظ أن وديدة لم تنفتح ذاكرتها إلا على حاضرها فقط، وربما جاوزت هذه المساحة قليلا لتنفتح على بعض أحلاميا (٢٤) ذلك أن انفتاح الذاكرة كان مقصورا على منتجات المنتهى من الشخوص فقط.

إن تعدد مستويات السرد، وتعدد تقنياته هو الذى أخرج منتهى من سياق «الحدوقة» إلى سياق «الروائية» التي تتكئ على «التداعي» أكثر من اتكائها على الترابط أو التسلسل، ومن ها كان المتلقى في حركة دائبة إلى الأمام وإلى الخنف إلى السطح وإلى العمق ليتمكن من ملاحقة الأحداث والإمساك بالخيط الذى يربط بينها بعد أن ألم بالرابط المكانى بداية من العنوان، فإذا استقبل المتلقى حكاية رشدى العائد من حرب فلسطين في الصفحات الأولى من الرواية، فإن

عليه أن ينتظر إلى صفحة ٢٠١ ليستكمل الحدث في إطار الحضور من الشخوص بأعمارهم ومكوناتهم، وهي أعمار ومكوناتهم، وهي أعمار المسافتين ومكونات تغيرت وتطورت تطورا كبيرا فيما بين المسافتين الطباعيتين، وعلى المتلقى أن يحتفظ بذا كرته نابضة بكل حدث برغم توقفه المؤقت حتى يستعيده الخطاب في المساحة المناسبة للحكى لا لمنطق الزمنية. إن السرد مولع - في كل مستوياته - باستحضار المتلقى، ليس بوصفه مستقلاً فحسب، بل مشاركا في إعادة إنتاج الملفوظ في مجسيد حدثي أو بل مشاركا في إعادة إنتاج الملفوظ في مجسيد حدثي أو الصوتبة لكثير من الظواهر لكى يدفع المتلقى إلى معايشتها على حالتها التنفيدية في الواقع، فهناك محاكاة صوت على حالتها التنفيدية في الواقع، فهناك محاكاة صوت

وعندما يستحضر الخطاب كفاح راضي الصياد وزوجه في قاربهما الصغير يستحضر معهما صوت مجداقيهما:

ثم أمسك سوطه ولسع السطح لسعة مباغتة نأوه منها النهر بعنف وصرخ وسط السكون، وترددت الآهات تطن في الأعسساق وتعسسرها، فرت الأسساك، وألقت بنفسها إلى الشبكة، وعلا صوت الخشبتين أكثر طك.. ططك.. ططك.. ططك..

وعلى هذا النحو التجسيدي تأتى محاكاة الضربات فوق المطارح ساعة الخبيز:

تعالت الضربات فنوق المطارح بهسمة تخفى الحزن. طفطا طك طك طططا طك (٧٥).

وكذلك صوت اللبن ساعة الحلب:

دخل متولى ساحبا الجاموسة، فتحت الأبواب وتسربت نسمة هواء طرية أزاحت رائحة التخثر، وسمعت صوت اللبن فوق جدران المنارد: تش تش تش(٧٦).

وصوت ماكينة دش الفول:

وسرعان ما سمع صوت ماكينة دش الفول: تك تك تك ... تك، وتطاير الغبار حولها وتحركت عربة اليد الصغيرة تحمل الأجولة إلى المخازن: زع.. زززززع، (۷۷)

وصوت الإوز:

وارتكزت الإوزة حاجزة فراخها وراءها في الركن البعيد، ذهب إليها، صاحت وهي تشراجع للخنف كاك. كاك. كاك. (٧٨).

إن حرص السرد على هذه الأبنية الصوتية هو نوع من مساعدة المتلقى في إنتاج الواقع الروائي، أو دفعه إلى المشاركة فيما هو حادث لا فيما يمكن أن يحدث، لأن التنبؤ لم يكن من مهمة السرد بحال من الأحوال، وإنما هذا التنبؤ متروك المستلفى إن شاء تعامل معه، وإن شاء أهمله.

لاشك أن دارس (منتهي) مهما أوغل في دراسته، فإن نعورا مبهماً يسيطر عليه، وهو أنه لم يبلغ من هذا العمل إلا الشئ القليل، فخصوبة العمل وعمق رؤيته يحتاجان إلى مجموعة دراسات، وبمناهج مختلفة للكشف عن أبعاده الحقيقية، ونظامه الذاخلي وشبكة علاقاته الواسعة التي تكاد تستعرق مرحلة كاملة من تاريخ مصر من خلال تاريخ المنتهى، دون أن يعني ذلك أننا في مواجهة خطاب تاريخي على أي نحو من الأنحاء، كما أن الخطاب يعيد إنتاج الواقع الاجتماعي بكل تعقيداته دون أن يكون خطابا اجتماعيا على أي نحو من الأنحاء، بل إنه يعيد إنتاج الواقع الوطني والحربي دون أن يكون خطابا منتــمــيــا لأي من الواقسعين، وربما كمان الواقع «الأمسري» أهم نواتج هذا الخطاب دون أن يكون الخطاب خطابا بيشيا على نحو من الأنحاء، لكن كل ذلك يعطى لهالة البدري مساحة لها احترامها وأهميشها في عالم الخطاب الروائي على وجه الخصوص، ويبشر بإنتاج قصصي وروائي له رؤيته المميزة وأدبيته الرفيعة.

موامش:

۲۹ _ نفسه: ۱۲ .

۶۰ <u>ـ نفسه: ص ۵۶.</u>	١ _ الزمخشري الكشاف : _ القاهرة، المكتبة التجارية، سنة ١٩٥٤ : ١٩ ٣٨.
٤١ _ نفسه: ص ١٩٣،١٩٢ .	 ١ _ الزمخشوى الحشاف : _ العامرة المعلم المجاهدات المجاهدات المحارية المحارية المحارية المحارية المحارية العامة للكتاب ط ١ ، منة ١٩٩٥ ، ص ٢٣ .
٤٢ ـ نفسه: ص ٨٤، ٨٥.	
٤٣ _ تفسيه: غي ١٦١ .	۳ ــ السابق: ص ۱۹۸ .
٤٤ ــ نفسه: ص ٧٠.	٤ ـ نفسه: ص ص ١٠٩ ، ١٩٠٠ .
د 1 یہ نقسہ: ص ۱۷ ،	ه ـ نفسه: ص ۱۱۰.
٤٦ _ نفسه: ص ٩٦ .	٦ ـ نفسه: ص ٩٠.
٤٧ ــ نفسه: ص ١٥٢.	۷ _ نفسه: ص ص ص ۲۰، ۵۲.
٨٤٧ ــ نفسه: ص ص ٧٠٨.	۸ ـ نفسه. ص ۶۲. م
٤٩ _ نفسه: ص ٦٧ .	۹ _ نفسه: ص ۲۲۳.
٥٠ ـ نفسه: ص ٧٩.	۱۰ _ نفسه: ص ۱۱۹. د د
٥١ _ نفسه: ص ١٧٥.	۱۱ _ نفسه: ص ۸۸ ، ۲۹ . س د
۵۲ ـ نفسه: ص ۱۹۲۰.	۱۲ ــ نفسه: ص ۷، ۸. ۱۳ ــ نفسه: ص ۱۵۲.
۱۸۰ ـ نفسه: ص ۸۰.	۱۱ د نفسه ص ۱۹۰۱ ۱۵ د نفسه ص ۳۹۰
٥٤ _ تفسه: ص ٦٣ .	۱۵ ــ نفسه: ص ۱۰۸ . ۱۵ ــ نفسه: ص ۱۵۸ .
٥٥ _ نفسه: ص ١٢٧ .	۱۵ _ رفت: ص ۱۷۸۰ . ۱۹ _ نفسه: ص ۱۱۸ .
۵۱ - نفسه: ص ۸۰.	۱۷ ــ نفسه: ص ۴۱. ۱۷ ــ نفسه: ص ۴۱.
٥٧ _ نفسه: ص ٨١.	۱۷ _ نفسه: ص ۱۷۰. ۱۸ _ نفسه: ص ۱۲۲.
٥٨ ـ نفسه: ص ١٣٩.	۱۸ - نفسه: ص ۱۸۸ .
٥٩ _ نفسه: ص ١٥٤ .	۲۰ _ نفسه: ص ۱۹۰۰
٦٠ _ نفسه: ص ٨٢.	۲۱ ــ نفسه: ص ۱۳۱.
٣١ _ نفسه: ص ١٧٩ .	۲۲ _ نفسه: ص ۱۵۲.
٦٢ _ نفسه: ص ١٠٣.	۲۳ _ نفسه: ص ۵۷. ۲۳ _ نفسه: ص ۵۷.
٦٣ ــ نفسه: ص ١٦٠.	۱٤ _ نفسه: ص ۱۹۲،۱۶۱ .
٦٤ ــ نفسه: ص ٧٠.	. ۲۵ _ نفسه: ص ۱۵۵.
٦٥ يـ نفسه: ص ٩.	۲۹ _ نفسه: ص ۱۹۵.
٦٦ ــ السابق نفسه: ص ١١٨ ، ١١٩ .	۲۷ _ نفسه: ص ۱۹۳ .
٦٧ ــ انظر مواصفات عبدالقادر: ص ص ٦٨ ، ٦٩ .	۲۸ ــ نفسه: ص ۱۹۸.
۹۸ _ نفسه: ص ۱۹۷ .	۲۹ _ نفسه ص ۱۸ .
٦٩ _ نفسه، ص ص ۲۲۰ ، ۲۲۱ .	۳۰ _ نفسه: ص ۱۳۸ : ۱۳۹ .
۷۰ _ نفسه، ص ٦٣ .	٣١ نفسه: ص ٨٤.
٧١ ــ نفسه، ص ٦٣ .	٣٣ _ السابق : ٥٢ .
۷۲ ـ نفسه، ص ۷۲ .	٣٣ نفسه: ص ٥٢.
٧٣ _ نفسه ، ص ٦٣ .	۳٤ ـ نفسه: ص ۲۹.
۷۶ ــ نفسه، ص ص ۱۹ ، ۲۰ .	٣٥ ـ نفسه: ص ٧.
۷۵ _ نفسه، ص ۱۳۷ .	٣٦ _ نفسه:الصفحة نفسها.
٧٦ _ نفسه، ص ١٦٤ .	٣٧ ـ نفسه: ص ١٤ ، ١٥ .
۷۷ _ نفسه، ص ۱۹۵ . ۷۸ _ نفسه، ص ۲۱۰ .	۲۸ ـ نفسه: ص ۷۲.
١١١ ــ نفسه ص ١٠١٠	> 14

حول ترجمة الرواية العربية إلى الاكانية

مصطفى ماهر*

مشكلات الترجمة:

شعلتنى منذ سنوات طوال مشكلات الترجمة النظرية، كما شغلتنى ممارسة الترجمة، وشاركت فى الجهود التى بذلت فى هذا المجال، حتى أصبح علم الترجمة علماً مكتمل الأهلية، أدخلناه فى الأقسام العلمية والمعاهد المتخصصة، وكتبت عن ذلك دراسات بالعربية والألمانية، يمكن لمن يشاء الرجوع إليها، وإن كان واجبى نحو القراء والباحثين يفرض على أن أسهل مهمتهم وأن أجمع هذه الدراسات المتناثرة فى مجلدين. ومازال التخطيط لدراسات علم الترجمة الذى محلدين المجادين، ومازال التخطيط لدراسات علم الترجمة الذى بخاصة أولئك الذين يهتمون بالتطبيق على حركة الترجمة عندنا، ماضيها ومستقبلها. والمهم أن نكون على بينة من تقسيمات وأهداف هذا العلم الجديد، الذى يسعى إلى:

الإحاطة النفادية بالنصوص المترجمة - وإلى الإحاطة البيلي جرافية بهذا التتاج المتزايد - وإلى دراسة القواعد والتصنيف والتنميط - وإلى تأليف تاريخ للترجمة بناء على مناهج مناسبة تأخذ في اعتبارها ما يحكم الإحاطة التاريخية من مؤترات وعلوم مجاورة أو متداخلة - وإلى الإحاطة بقضايا الاستقبال والتداخل الثقافي.

الرواية من حيث هي عمل فني:

وإنما قصدت بهذا التقديم الإشارة إلى أن الموضوع المطروح - ترجمة الرواية العربية إلى الألمانية - أصبح من الضرورى وضعه على مائدة البحث العلمى فى الإطار العلمى المناسب، المتخصص، والاجتهاد فى الوصول إلى نوع من الانضباط فى المناهج والوسائل واستخلاص النتائج. فنحن نلاحظ على سبيل المثال أننا بصدد مشكلة جزئية، تعلوها لمشكلة الأشمل، ثم المشكلة الأكثر شمولاً إلى آخر قمة التدرج حيث نصل إلى الإطار العام الذي ينبغى أن تنسجم

فيه الإطارات الجزئية والنوعية. فنحن أولا بصدد الترجمة الأدبية التي تختلف جوهرياً عن الترجمات غير الأدبية. ونحن ثانياً بصدد ترجمة الرواية وهي نوعية لا ينطبق عليها بالضرورة ما ينطبق على الأنواع الأدبية الأخرى مثل القصة القصيرة أو المسرحية أو القصيدة بقوالبها المتباينة. ونحن ثالثاً بصدد الترجمة إلى الألمانية التي يختلف وضعها عن الترجمة من الألمانية، ونحن رابعاً بصدد قضايا استقبال عمل فني مخكمها قواعد وآليات نعرف بعضها ونسعى إلى معرفة البعض الآخر.

وإذا كنا قد تحدثنا عن الجزئيات والعموميات، فيهمنا في معالجة موضوعنا المطروح، التشديد على انتماء الرواية إلى نوعية خاصة، شديدة الخصوصية هي: العمل الفني. إننا إذ انظر إلى العمل الأدبي نظرتنا هذه ندخل دائرة النصوص الأدبية نثراً كانت أو شعراً، وهي دائرة تختلف اختلافاً جوهريا عن دائرة النصوص غير الأدبية. هذا الاختلاف الجوهري يتلخص في أن النص الأدبي ظاهرة جمالية، وهي ظاهرة أخص خصائصها الإبداع، والتفرد الذي لا يقبل التكرار، وأن النص الأدبي عند انتقاله بالترجمة من بيئة ثقافية إلى بيئة الحرى، يخضع في الاختيار والتناول والتشكيل والصياغة والنشر والاستقبال لآليات ذات صفات نوعية محددة.

وإذا قلنا إن الرواية هي في المقام الأول ظاهرة جمالية، وعلى عظاهرة العمل الفني الذي يعتمد على اللغة، أو على الكلمة، فيكون النص الأدبى في عرف البعض عملاً فنياً قوامه الكلمة، وفي عرف البعض عملاً فنياً قوامه الكلمة، مع الفارق بين ما ينبني على الكلمة وما ينبني على اللغة من استنتاجات في في هذا أن هناك استحالة مبدئية في الصطناع نسخة أخرى منها بلغتها أو بلغة ثانية. وإذا نحن اضطناع نسخة أخرى منها بلغتها أو بلغة ثانية. وإذا نحن أن سوق الكتاب في العالم كله تحفل بالترجمات الأدبية، وهو ما يشير إلى أن المترجمين شقوا طريقهم بمفاهيمهم الخاصة، وفرضوا نوعا من القول هو الترجمة التي تتصل بالأصل ولا تحل محله ولا تلغيه، بل تتفاعل معه على أشكال مختلفة. فالمترجم الذي ينقل رواية ما لا يغيب عنه مفهوم إبداعية ووحدانية العمل الفني، ولا يغيب عنه ارتباطها بمبدع معين وبزمن معين ومكان معين ومقومات أساسية

تكتنفها من خارجها ومن داخلها، وترتبط بها ارتباطاً عضوياً يضم المضمون والشكل - الفنان والعمل الفنى - العمل الفنى والعوامل المحيطة به ومنها الإطار الفكرى والارتباطات الكثيرة بأمور تدخل في الدين والفلسفة والتراث والمجتمع والفنون الأخرى والسياسة.

«ترجمة» لا «بديل»:

الرواية تنشأ في بيئة معينة، وفي لغة معينة، ويبدعها أديب واحد في لحظة معينة، ويستقبلها أصحاب هذه اللغة وأبناء هذه البيئة استقبال من تعنيهم في المقام الأول، فهم يتمتعون بها، وبما يقوم فيها من جماليات الكلمة وقدرتها على التحول إلى شخصيات وصور وأشياء وموضوعات وأفكار، وما تثيره فيهم من إحساسات وانطباعات، وكأن كل مستقبل يتشيء من النص الذي يطاعه نصاً استقبالياً، يضع فيه من

تغير الانتماء:

كل هذه موضوعات تتناولها علوم الأدب بالدرس، وترى فيها الأراء، وتتفرق بهذه الآراء إلى مذاهب، ثم تدور بنا هذه الموضوعات دورة مختلفة، عندما نرى الإنسانية ـ على الرغم من اختلافها إلى بيئات متباينة تتحدث لغات متباينة ــ تتقارب وترفع هذه أو تلك الحواجز بين هذه البيئة وتلك، وبخاصة في عصر الاتصالات السريعة. وإذا بالعمل الأدبي يقتلع من لغته وتعاد صياغته بلغة أخرى، يقتلع من لغته العربية مثلاً، وينتزع من بيشنه الأولى المصرية القاهرية أو الريفية، فينتقل إلى لغة ثانية، إلى اللغة الألمانية مثلاً، وينتقل إلى بيئة ثانية، البيئة الألمانية في مدن مختلفة وريف مختلف وجبال مختلفة، هكذا يدخل في تخولات متتالية، بعضها فوق بعض، وإذا علوم الأدب العربي التي كمانت تختص به في أصله _ تاريخ الأدب والنقيد والعلم الأدبي النظري _ تفيقيد صلتها به في صورته الجديدة، ويصبح من شأن علوم الأدب الألماني. ولا يبقى على الصلة بين المسورتين إلا علوم الترجمة، وعلوم الاستقبال. وهذه هي البيئة الجديدة تضم إلى هذا الأجنبي الذي تمنحه جنسيتها، وتتناوله من خلال منظوراتها، تناولاً مختلفاً، وتضعه في تصنيفات أخرى وتقول

فيه من النقد كلاماً غير الذى قيل فى بيئته الأولى، وتجمعل له قيمة أخرى لم تكن له وهى الصمود به من المحلية إلى درجات أعلى من الإقليمية إلى العالمية.

ولسنا بحاجة إلى أن نقول إن الترجمة الألمانية لرواية ما ولتكن رواية لجمال الغيطاني، تتغير انتماءاتها بعد ظهورها في بيئتها الجديدة، الألمانية. فلا يعود مؤلفها الأصلى قادرا على قراءتها إلا إذا كان ملماً بهذه اللغة الجديدة التي لم يستخدمها هو أصلاً في الصياغة. وقد يجد فيها القراء الجديم أموراً تثيرهم غير تلك التي رآها جمهور بيئتها الأولى، ولكنها بطبيعة الحال لا تنقضع كل الانقطاع عن جذورها الأولى، وعن انتماءاتها الأصلية. ومن هنا نرى الموضوعات المطروحة للبحث في مجالات الترجمة أكثر تعقيداً. وسواء كانت أكثر تعقيداً وسواء كانت أكثر المساؤلات وأن يحرص على ألا تغيب عنه العناصر.

سوق الترجمة وآلياتها:

والناظر إلى سوق الترجمة يجدها سوقاً خكمها آليات معينة. فالترجمة الأدبية عمل فنى، ولكنها نتاج له منتج، وله مستهلك، وبجرى عليه _ سواء رضينا أو لم نرض _ ما يجرى على كل نتاج ينتفل من منتج إلى مستهلك في إطار كيان. اقتصادى له آلياته. يلفت نظرنا من بنين هذه الأليات؛ الاختيار.

الاختيار:

فالأعمال الروائية في العالم كثيرة، وما ينتقل بالترجمة إلى بيئة أخرى يخضع دون شك لاختيار، سواء انضحت أبعاده أو لم تتضح. هناك أولا اختيار النص، وهناك اختيار منهج الترجمة، وهناك اختيار أسلوب النشر والترويج.

ليس من الممكن على ما يبدو أن نحدد قوة واحدة تحسم الاختيار، فسواء نشطت الترجمة نشاطاً واسعاً أو انحسر نشاطها في حدود ضيقة، لهذه أو تلك من الأسباب، فهناك أولاً عملية اختيار النصوص، يقوم بها فرد أو أفراد أو تقوم بها مؤسسات، وبدوافع مختلفة، قد تتضافر وقد تتعارض، وقد تتوازى أو تتفرق في غير التقاء.

وحتى لا تتشعب بنا المسالك نلزم حدود النقل من العربية إلى الألمانية. ونسأل من الذى يختار الرواية المصرية لتترجم إلى الألمانية؟ مصر أم ألمانيا؟ هل يختارها المؤلف أم المترجم أم الناشر، رغبة في كسب أو تحقيقاً للذات، أو إرضاء لسياسة ما، أو للدعاية، أو رمياً إلى هدف مشالى؟ أم هل تختارها سلطات حكومية لها مصالحها السياسية أو الاقتصادية أو العقائدية؟ وقد نجد من يتحدثون عما ينبغى أن يكون، وقد نجد من يتحدثون عما عنبغى أن يكون، وقد خد من يتحدثون عما وقائم فعلاً، عن الواقع، وأسلوب خد من يتحدثون عما هو قائم فعلاً، عن الواقع، وأسلوب العلمي.

الاختيار الفردي:

يبدو أن الاختيار الفردى هو أول ما يلفت النظر. ونحن نلاحظ أن الاهتمامات في مجال الاستشراق وبالتالي مقايس الاختيار لم نكن تثبت حيناً إلا لتتغير مع تغير تغيرات أخرى أشد مها قوة.

كان الاهتمام في بداية الاستشراق يدور في فلك الدعوة الدينية التبشيرية أو التصدى الديني لما لا يتفق مع الدين أو المناهب القائم، ثم تغيرت الاهتمامات مع عصر النهضة ثم تصر التنوير، وفرضت الاهتمامات الثقافية والتراثية نفسها، وغيرت صورة الاهتمامات الدينية، وصنعت المقاييس التي خضعت لها الترجمة من العربية إلى الألمانية حتى العقد الشاني من القسرن الحالي، لم يكن من الصعب إدراك التوجهات التقليدية في دوائر المستشرقين، حيث ظل المتشرقون القرون الطوال يهتمون تارة بالنصوص الدينية، ونارة بالنصوص التاريخية، أو يهتمون بالنصوص الأدبية التراثية الكلاميكية، فترجموا المعلقات والمقامات ولم يحفلوا بترجمة شع من الأدب الحديث.

وفجأة ظهر من ترجم رواية (المملوك الشارد) لجورجى زبدان في عام ١٩١٧ ، وهو مارتين تيلو Martin Thilo. وشهد هذه الظاهرة على بروز عامل جديد على الساحة وهو المترجم نفسه من حيث هو سلطة اختيار أو السلطة صاحبة الاختيار، أو المشاركة فيه. ربما كان المترجم الفرد يستجيب لذوقه، أو لفكرة خطرت بباله، وربما لعبت العلاقات

الشخصية دورها، كأن يكون التقى بهذا الكاتب أو ذاك، أو أو قلت أو قلت أو قلت المصادفة في يده كتاباً بعينه.

وقد نكتشف فيما بعد أن هذا الاختيار الشخصى كان مصادفة أثرت عليها عوامل استجابة أو رفض لانجاهات عامة في السياسة أو الاقتصاد مثلاً. ولابد لنا على أية حال من أن نظر نظرة ناقدة إلى حجم ونوعية استقبال ترجمة رواية جورجي زيدان، التي تشير معلوماتنا العامة الحالية إلى أنه كان محدوداً. وتدخل في إطار الاختيار الشخصى ترجمة أوتو شبيس Ouo Spies للمن قصص قصيرة محمد تيمور وترجمة ماريانة لاپار Marianne Lapper للجزء الأول من (الأيام) لطه حسين، وتدل مقدمة المستشرق إينو ليتمان الذي كان أستاذا زائراً في الجامعة المصرية وشهده طه حسين طالباً

اختيا. الدولة:

ثم رأينا في مرحلة تالية دخول الدولة بإحدى مؤسساته مشجعة المترجمين على ترجمة نوعية معينة من الأعمال: قاصدة بطبيعة الحال إلى تحقيق هدف سياسي قريب أو بعيد، وهكذا فعلت جمهورية ألمانيا الديموقراطية عندما كانت تسعى إلى التقرب إلى دول العالم العربي للحصول على اعترافها بها، فترجم هورست لوتار تيفيلايت Horst Lothar في عام ١٩٦١ (يوميات نائب في الأرياف) لتوفيق الحكيم، ثم أخرجت المطابع في ألمانيا الشرقية مختارات من القصص القصيرة لكتاب مختلفين، و(الأرض) لعبد الرحمن الشرقاوي.

تحولات الاستشراق:

وقد واكب هذا التحول السياسي تحول في برامج علوم الاستشراق الألماني التي طالبتها الدولة في جمهورية ألمانيا الديموقراطية بالاهتمام بالعالم العربي المعاصر ودراسته والتقرب إليه، فبرز الاهتمام بترجمة مختارات من الأدب الحديث وبعض الكتب التي تعبر عن فكر جديد. وهكذا تطور الاستشراق في ألمانيا الشرقية إلى حيث اهتم باللعة العربية الحديثة والدارجة واللهجات، والفكر اليسارى، والتاريخ الحديث. واقتنعت شريحة كبيرة من المجددين من أهل

الاستشراق في ألمانيا الغربية بهذا التطور الذي كان البعض قد طالبوا به في الغرب دون جدوى كبيرة، ثم كان قيامه في الشرق وما حققه من فائدة في عالم السياسة والاقتصاد، من العوامل المشجعة على الأخذ به أو بشئ منه. وسرعان ما رأينا في زماننا هذا كيف تطور الاستشراق الألماني الغربي الكلاسيكي وأدخل في مجالات اهتمامه دراسة العالم العربي الحديث ونقل مختارات من أدبه. وظهر مستشرقون قادروا على الترجمة الأدبية الحديثة، فترجموا أعمالاً من المتعاراتهم، نذكر مثلاً أبماري شيمل وترجمتها مختارات من الشعر العنائي العربي الحذيث على الترجمتها مختارات كونزوي الحديث المساهمة المحتارات على المتعارات المتعارات عنها العربي الحديث وترجمتها مختارات عنها المحديث العربي الحديث العربي العائي العربي الحديث المساهمة كونزوي العائي العربي الحديث المساهمة كونزوي كونزوي العديث العربي العديث العديث العربي العربي العربي العربي العربي العربي العربي العديث العربي العربي

اختيارات دور النشر:

ربما لعبت دور النشر الخاصة التى تدعمها المؤسسات الحكومية أو شبه الحكومية أو المؤسسات الدائرة فى فلك السياسة القومية، دوراً فى تشجيع الترجمة من العربية إلى الألمانية، كما فعلت دار إردمن للنشر منذ مطلع الستينيات. وقد تقوم دور النشر بهذا الدور مستقلة، منتهجة ما تختاره لنفسها من نهج سياسى أو اجتماعى أو فكرى، مثل دار النشر المهتمة بالحركة النسائية التى نشرت ترجمات روايات نوال السعداوى.

اختيار المترجمين المصريين:

وأثر على الاختيار أيضاً ظهور مترجمين مصريين قادرين على الترجمة من العربية إلى الألمانية. فقد قمت باختيار مجموعة القصص القصيرة المصرية التى ظهرت في عام Moderne Erzähler der Welt Ägypten في مجلد ۱۹۷۶ في مجلد الناشر لأسباب مالية على الاحتفاظ به من المجلد القديم وما رأى الاكتفاء بمراجعته مراجعة محدودة). وكان لى أيضاً دورى الأساسي في اختيار منهج الترجمة المباشرة من العربية إلى الألمانية. والطريف أن هذا الكتاب كان المفروض، حسب اتفاق الناشر معي، أن يظهر تخت اسمى هبالاشتراك مع هرمان تسيوك الذي كان وراء نشر المجلد السابق، ولكن المسيوك المتيال نفوذه واتصالاته، وغير الخلاف، ووضع

الاختيار اتباعاً لاختيار سابق:

كشيراً ما نحد ترجمة ألمانية اختارتها دار النشر اتباعاً لاختيار دار نشر أخرى أصدرتها بالإنجليزية أو الفرنسية، وكثيراً ما نجد في هذه الحالات أن الترجمة تنقل الترجمة الإنجليزية أو الفرنسية التي أعجبت الناشر الألماني فاعتبرها أصلاً. هكذا نقلت روايات لأليقة رفعت، ولنوال السعداوي ولأهداف سويف إلى الألمانية.

المترجمون:

إذا حاولنا أن نصنع قائمة مبدئية للمترجمين الذين نقلوا من العربية إلى الألمانية منذ بداية هذه الحركة وجدناها نضم الأسماء التالية:

_ مارتين تيلو Martin Thilo ـ

(روية جورحي زيدان: عام ١٩١٧).

Girgi Zaidan: Der letzte Mamluck und seine Erffahrten. Ein historisher Roman. Barmen, Klein - Verlag, 1917.

ے ج . فیدمر G. Widmer:

(قتسين محمود تيمور ١٩٣١).

ـ أونو شييس Otto Spies ـ

(قصص محمود تيمور ١٩٤٩).

- ماريانه لاپار Marriane Lapper

(الأيام)، الجزء الأول د.ت.

ــ هورست لوتار تيفيلايت Horst Lothar Teweleit

(يوميات نائب في الأرياف) لتوفيق الحكيم ١٩٦١؛

(قصص) لتوفيق الحكيم ١٩٧٠ .

ـ أيماري شيمل Annemarie Schimmel.

(مختارات من الشعر العربي المعاصر).

_ هارتموت فيندريش Hartmut Fähndrich:

صنع الله إبراهيم (اللجنة) ١٩٨٧؛

اسمه وحده عليه، وآثرت عدم إثارة مشكلة، على وعد من الناشر بتصحيح هذا الوضع في الطبعة التائية. أيا كان الأمر فقد كانت مجموعة الختارات هذه هي المجموعة الثانية، سبقتها مجموعة أخرى من المختارات التي اهتم بنشرها الناشر (Der Tod des) بعنوان 1978 بعنوان Der Tod des) إردمن في مجلد ظهر في عام 1971 بعنوان (Wisserträgers) الكتاب، ولم يبتم بجودة الترجمة، فنقل عن ترجمات الكتاب، ولم يبتم بجودة الترجمة، فنقل عن ترجمات إنجليزية وفرنسية، متفاوتة في الابتعاد عن الأصل، فابتعدت المجلسة على أية حال كانت شاهداً على اهتمام جديد، وفتحت الباب أمام مزيد. كذلك لعب ناجي نجيب مترجماً دوراً كبيراً في اختيار النصوص، وفي اختيار أسلوب الترجمة. فكان له اهتمامه بمسرح صلاح عبدالصبور، ووسع ما كنا قد بدأناه من الاهتمام بيحي حقى، ونجيب محفوظ ويوسف إدريس.

اختيارات المترجمين الألمان المتخصصين:

ويعتبر دخون هارتموت فيندريش ساحة التركسة من العربية إلى الألمانية علامة كبيرة وهامة في تاريخ الترجمة الأدبية من العربية إلى الألمانية، وهو جدير بكل التقدير والإعجاب والتشجيع. إنه، من ناحية، يمثل هذا الجيل الجديد من المستشرقين المتخصصين على أعلى استوى في الترجمة الأدبية، وهو ذواقة وفنان، وهو واسع العلم بالأدب العربي الحديث، وهو وثيق الصلة بكشير من الأدباء. ومن المؤكد أنه لا يستطيع وحده أن بنقل كل ما يجده جديراً بالنشر، لأن وقته ليس بلا حدود، ولأن الترجمة لا تطعم أهلها، ولابد للمترجم من أن يعمل عملا آخر يكسب منه عيشه، وينفق منه على هوايته. لذلك فمن المتصور أن يشكو بعض الأدباء العظام من أن أعمالهم لم تترجم إلى الآن. وقد تتسع دائرة المترجمين يوما فيزيد ما تخرجه المطابع من أدب مستسرجم إلى الألمانيسة. ومن المؤكسة أن وجسود دار النشسر لينوس Lenos في بازل بسويسرا، لعب دوراً هاماً في تحريك المياه الساكنة. كما نخص بالتنويه مترجمتين عظيمتين لعبتا دورا رائعاً في نقل عدد من الأعمال الأدبية المصرية الهامة وبخاصة أعمال نجيب محفوظ، قبل وبعد حصوله على نوبل: دوريس كيلياس (إينبيك) وڤيبكه ڤالتر.

نجيب محفوظ: (زقاق المدق) ١٩٨٥؛

بخيب محفوظ: (اللص والكلاب) ١٩٨٦؛

نجيب محفوظ : (أولاد حارتنا) ١٩٩٠ ؛

جمال الغيطاني (وقائع حارة الزعفراني) ١٩٩١؛

(قصص مختارة) ۱۹۸۹ .

_ فيبكه فالتر Wiehke Walter -

نجيب محفوظ (ميرامار) ١٩٨٩؛

- زوزانه إندرفيتس Susanne Enderwitz :

نوال السعداوي: (أغنية الأطفال الدائرية) قصص ١٩٩٠.

ـ إيفيلين أجاريا Eveline Agburia:

سلوى بكر (العربة الذهبية لا تصعد إلى السماء) ١٩٩٧.

_ سليمان توفيق:

(أليفة رفعت: ١٩٨٩)

ودور النشر التي نشرت ترجمات من العربية إلى الألمانية

وهى:

_ إردمن Erdmann

_ إديتسيون أورينت Edition Orient.

_ لينوس Lenos.

أونيون Unionsverlag

_ أولشتاين Ullstein _

_ روفونت Rehwoit __

ے بیٹ Beck۔

. Reclam (Leipzig) _ _

_ فراونبوخفيرلاج Frauenbuchverlag.

_ فولك أند فيلت Volk und Welt.

_ أوليقنباوم Olivenbaum.

جمال الغيطاني (الزيني بركات) ١٩٨٨ ؛

يوسف إدريس: (الحرام) ١٩٩٥؛

سلوی بکر (مقام عطیة) ۱۹۹۲؛

سلوى بكر (زهرة المستنقع الوحيدة) قصص قصيرة ١٩٩٤؛

إدوار الخراط (ترابها زعفران) ۱۹۹۰؛

يحيى الطاهر عبدالله (الطوق والأسورة) ١٩٨٩ بالاشتراك مع إرمجارد شراند؛

ے دیتلیند خاك Dietlind Schack

(مسرحية)

۔ ناجی نجیب

نجب محفوظ: (ثرثرة فوق النيل) ۱۹۸۲؛

يوسف إدريس: (جمهورية فرحات) ۱۹۸۰؛ أليفة رفعت (موسم الياسمين)۱۹۹۰

_ مصطفى ماهر:

(قصص قصیرة) مختارة لـ ۳۷ أدیب مصری ۱۹۷۳

طه حسين (الأيام) الجزء الثاني ١٩٨٦؛

طه حسين (الأيام) الجزء الثالث ١٩٨٩ .

_ هورست هاين Horst Hain:

سيد قطب (طفل من القرية) ١٩٩٨ .

_ شتيفان رايشموت Siefan Reichmuth:

(مسرحية)

ـ ريجينا كاراشولي Regma Karachouli .

موسى صبرى: (فساد الأمكنة) ١٩٩١ ؛

_ إرمجارد شراند Irmgard Schrand _

يحيى الطاهر عبدالله (الطوق والأسورة) ١٩٨٩

بالاشتراك مع هارتموت فيندريش. _ دوريس كيلياس Doris Kilias [إربنبيك Erpenbeck]

449

_ إديتسيون كون Edition Con

ونلاحظ أن بعض هذه الدور لم يعمد لهما وجمود مشل إردمن، وبعضها تغيرت أوضاعه بعد الوحدة الألمانية.

دور النشر تشارك في الاختيار:

حاولت دار إردمن أن تتخصص في بناء الجسور الثقافية من ألمانيا وإليها، وكان لها برامجها التي اتسعت وشملت العالم كله، وكانت تترجم الآداب الأجنبية إلى الألمانية كما كانت تترجم الآداب الأبانية إلى لغنات البيفات الثقافية الختلفة. وكانت بطبيعة الحال تتنقى مساعدات من المؤسسات التي تتجع هذا المحكومية الألمانية، ومن غيرها من المؤسسات التي تتجع هذا اللون من النشاص، ثم تعرضت الدار لمشكلات مسرايدة وتوقفت في أواخر السبعينيات. ولم يكن برنامج النشر يشتمل على دعاية سياسية مباشرة، ولم تكن هناك عناوين مفروضة. ربسا كانت هناك خطوط عربصة من قبيل الاهتمام بالكتاب الألمان أينما كانوا، وبخاصة في ألمانيا الشرقية، حرصاً على مفهوم الوحدة الألمانية، ولكن مثل هذه الحفوط الديصة أم نكن تمس النقل من العربية إلى الألمانية، الذي لم يتو تذاك

ومن حق بعض دُور النشر المكافحة على طريق المثالبة والهواية أن ننوه بها. وأخص بالذكر دار الدينسيون أورينت وي برلين، التي أقامتها صاحبتها المستشرقة ديتلند شاك وأشقت عليها، ولا أعتقد أنها حققت أرباحاً مادية، وإذ كانت دخلت التاريخ بوصفها مؤسسة نشر محترمة تعسل على إقامة الجسور التقافية بين الشرق والغرب.

وتبين قائمة المترجمات المنقولة عن العربية أن بعض دور النشر الألمانية تختار بناء على ما تلاحظه من نجاح روية نشرتها دور النشر الفرنسية (أو الفرنسية اللغة) ودور النشر الإنجليزية أو الأمريكية، فنراها أولاً تقوم باختيار الكتاب، وراها ثانياً تختار منهج الترجمة الذي تجعله يلتزم الترجمة الفرنسية أو الإنجليزية فيما يسمى بالترجمة من لغة ثالثة. (ترجمات روايات نوال السعداوي عن الإنجليزية مثل روية دامرأة عند نقطة الصفرا التي ظهرت ترجمتها الألمانية في ميونيخ في عام ١٩٨٤؛ «ستقراط الإمام» في بريمن

١٩٩١؛ واموت الرجل الوحيد على الأرض)؛ والمرأة عند قطة الصفر، ميونيخ ١٩٨٥؛ وترجمة رواية اعالشة؛ أهداف سريف عن الإنجليزية أيضاً قد تكون لهذه الدور سياساتها فتفضل الأدب النسائي، أو الأدب المهتم بالبيئة أو لأدب الثوري، فتترجم أعمالاً تختارها.

الاختيار المصرى الرسمى:

وقد تتدخل الدولة عندنا مباشرة فتقوم بعض مؤسساتها لرسمية أو شبه الرسمية بترجمة نماذج من الأعمال الأدبية، إما لتشجيع نشرها على مستوى واسع، وإما سعياً منها لتكوين صورة عن نفسها ذات سمات إيجابية معينة. وربما كان مثل هذا التخطيط متابلاً لسعى الدولة إلى ترجمة نصوص أجنبية بعنه إلى لغنها لتبين اهتماءها أو انفتاحها على ثقافة ما.

الاختبار انباعاً لمرجات:

ولا يتبغى أن نغفل عن التيارات أو الموجات التى تظهر على الساحة؛ فريما تردد الله أدبب لحصوله على جائزة على الساحة، أو ريما تسلطت الأضواء على أدب لتعرضه بهجود، أو جاءت مناسبة مرور كذا منة على مراده أو على وفقه أو دار حديث مجدد عن أشياء فيه لم تكتشف بعد، أو نظهر روية مترجمة إلى الفرنسية أو الإنجليزية فتفتع الباب أمام نرجمة إلى الألمانية، وقد كان حصول نجيب محفوظ على جائزة وبل حافزاً على الاهتمام باستكمال ترجمة ما لم يترجم من أعماله إلى الألمانية، وحافزاً في الوقت نفسه على ترجمة أعمال مصرية وعربية أخرى، فالخير عندما يجيء يعم،

وقد تتغير الظروف فتتوقف مشروعات كانت فى بدايتها أو كانت موضع تفكير جدى. فبعد ظهور مختاراتى من القصص القصيرة المصرية فى عام ١٩٧٣ مترجمة إلى الألمائية، خدث الناشر معى لإخراج ترجمة رواية من روايات إحسان عبد القدوس، وكان البعض قد اقترح (لانطفئ الشهس)، ونناقشنا فى طول الرواية، وفى احتمالات الختصار بعض الأجزاء بالاتفاق مع المؤلف، وطالت المناقشة، ولم ننته إلى حل سريع، وهكذا حال طول الرواية دون البدء السريع فى التنفيذ، ثم تغيرت الظروف السياسية فتجمد المشروع.

هل الروايات المترجمة تعثل الأدب المصرى المعاصر؟

لايمكن القول إن العدد القليل الذي ترجم يمثل الأدب الروائي المصرى المعاصر، ولكنه يمثل وجهات نظر الأفراد أو المؤسسات التي قامت بالاختيار. وتتحرك آليات هذا الاختيار في داخل إطار البيئة المستقبلة. وقد يمكن يوماً ما أن تتسع دائرة الاختيار، ولكن حتى إذا تضاعف العند، ستظل المشكلة كما هي. فأدبنا العربي في مصر غني بالأعمال الروائية، وفيها كثير مما يتسم بقيمة عالمية إنسانية وما يمكن بالتالي أن يجد له سوقاً في الخارج، ولكننا ما زلنا بعبدين عن إقامة مثل هذه الصناعة، فليس لدينا رجل الأعمال الذي يستطيع أن يستغل هذه الشروة استغلالاً يحقق الكثير من الفائدة في قطاعات أخرى.

نعود إلى السؤال عن الترجمات إلى الألمانية وهل تمثل أدبنا الروائي المصرى المعاصر، لنقول إنه من المحال أن نتفق على قائمة من المؤلفات تمثلنا جميعاً. فمقايس الاختيار متباينة أشد التباين، فإذا أخذنا الالتزام السياسي أو الحقائدي مقياساً، خرجنا بقائمة تختلف عن القائمة التي ننتهي إليها إذا أحذنا بالتراث مقياساً، أو إذا أخذنا بالتفاعل مع ثقافات العالم المتقدمة مقياساً.

ربما ود البعض لو أن مارتين تيلو ترجم رواية (رينب) لهيكل بدلاً من (المملوك الشارد). ولكن المترجم الذى اختار عملا من أعمال جورجى زيدان كانت له وجهة نظره، فقد أعجبه فيه لغته العربية المتحررة من المحسنات الكثيرة، وأعجبه فيه أخذه بالقالب الروائي المعروف في الغرب، وأعجبه فيه هذا اللون من الرواية التاريخية التي برع فيه ولتر سكوت وغيره في الآداب الأوروبية.

ما نقله المترجمون إلى الألمانية في فن الرواية يقتصر على الأسماء الثلاثة عشر التالية:

طه حسین (۳)،

توفيق الحكيم (١)،

نجيب محفوظ (٧)،

إدوار الخراط (١)،

عيد الرحمن الشرقاوي (١)،

يوسف إدريس (١)

يحيى الطاهر عبد الله (١)،

جمال الغيطاني (٢)،

صنع الله إبراهيم (١)،

أليفة رفعت (٢)،

سلوي بکر (۲)،

نوال السعداوي (٤)،

هداف سويف (١).

وهؤلاء جميعاً أدباء مرموقون، يتفاوتون في الشهرة والانتشار، ولكنَّ كلا منهم يمثل قيمة رفيعة، ويجسد انجاهاً. وتبين الترجمة والاستقبال في بيئة أجنبية سمات بعينها في الأديب أو في الكتاب، ربعا لم تبرز في بيئته الأولى الأصلية، أو لم تبرز بهذا الوضوح أو لم تخط بالقبول بين الشريحة العريضة من الجمهور القارئ، ولكنها في بيئة قراء الترجمة تأخذ صورة أخرى، وتحدث أثراً آخر. قد تتصور شريحة عريضة من القراء الألمان أن المرأة المصرية أديبة تنقصها الجرأة، و تشراجع أمام تعبيرات بعينها، فإذا هي تري في نوال السعداوي أديبة مختلفة تنال تقديراً خاصاً. ومن الممكن أن يكون تقدير القارئ الألماني والأوروبي لسلوي بكر وأهداف سديف أكبر بكثير، وأعمق، من اهتمام القارئ المصرى المتوسط. وعلينا أن نجمع بيانات عن مدى استقبال هذه الترجمات في ألمانيا، ومن هم القراء الذين يطالعون هذه الترجمات، وكيف يفهمونها. وعلينا أن نضيف إليها بيانات عن استقبالها في بلاد أخرى، في فرنسا والبلاد الناطقة بالفرنسية، وفي إنجلترا وأمريكا والبلاد الناطقة بالإنجليزية.

دراسة الترجمات الأدبية:

وأكثر الذين يتناولون الترجمات بالدراسة يركزون اهتمامهم على إظهار عيوبها، سواء في فهم معنى الكلمات، أو في عدم مطابقة الأسلوب، أو تغهير هدف المؤلف، أو في إحداثها تأثيراً مختلفاً في جمهور المستقبلين الجدد. وهي دراسات لانقبول إنها بلا فائدة، ولكنها ليست هي نقطة الارتكاز في التبادل أو التفاعل على المستوى الفكرى الفني، وأنا لا أشجع المترجم على التهاون في فهم المعنى، ولا أشجعه في إهمال القيم الحمالية للأصل، ولا أجعل من الأخطاء والتحوير قانوناً. ولكنني أريد دائماً أن ندرس الترجمة المائلة بين أيدينا، بعد أن فرغ منها صاحبها، ودفع بها إلى الناس، فستخرج منها رأيه وهدفه ومنهاجه وتصوراته، ونين هذا كمه بحيدة وموضوعة، ثم نقول بعد ذلك نقدنا.

ولايسنى أن يغيب عنا أن المترجم الأدبى نفسه أدبب وأنه فى تعامله مع النص الإبداعى الذى ينقله لايمكن أن يمحو شخصيته. ونحن نعرف ذلك فى ترجمات طه حسين للهولتير مشلاً التى يظهر فيه أسلوب طه حسين واضحاً بمميزاته المحقوظة واغترافه من القرآن الكريم والتراك العربي القديم.

من هنا، كانت دعوتي إلى الاعتراف بهذه الحقيقة التي أسميتها التفاعل الترجمي مع الأصل، والتي لاتعنى إغفال النص الأصلي، أو تعمد الاعتداء عليه، أو تحويره دون سبب. لكنني أنطلق من محاولة ترتيب الترجمات المتعددة المتفردة المتاحة لنا، التي نشرها مترجمون، سواء وصفت بالجودة أو وصمت بالسوء. وكثيراً ما نوه الكتاب بترجمة ابن المقيم (كليلة ودمنة) التي دخلت الأدب العربي من أوسع أبوابه، وترجمة (رباعيات الخيام) لفيتزجيرالد ينطبق عليها الحكم نفسه، والأمثلة كثيرة في الآداب المختلفة.

ومن الواضع أن الترجمة الأدبية التي تصل إلى مرتبة الروائع في لغتها لاتمثل إلا نمطاً من أنماط متعددة نصنف الترجمات الأدبية إليها. وقد أفضت في الحديث عن هذه الأنماط في دراسات متعددة منها تلك الدراسة التي ألقيتها في مؤتمر فاس في عام ١٩٩٤.

كذلك ليست كل ترجمة أدبية دراسة تفسيرية للأصل، ولا هي اختصار له إذا طال، أو زيادة في بلاغته إذا لقصت، وربما التزم مترجم ما بالحرفية، وآثر مترجم آخر التحرر أو التصرف أو الاقتباس أو التمصير. يبدأ المترجم عادة رغبة في نقل أثر ما إلى لغته الثانية ليتبح لأصحاب هذه اللغة الاستمتاع العقلي والفني بما تخول اللغة بينهم وبينه. وتبدأ لعملية الصعبة. هذه الوليمة التي أعدها الطاهي الأول وبرع ليها وأمتع بها أهله، يتناولها في غيبته الطاهي الثاني فيطهوها من جديد، لتكون وليمة يتمتع بها قوم أخرون. لم يكن لذين قالوا باستحالة الترجمة بعيدين عن الحقيقة، ولكنهم كانوا بعيدين عن الواقع. بين الأديب الشاعر المبدع والمترجم قاط النقاء ونقاط اختلاف. نقطة الانطلاق التي ينطلق منها كل منهما مختلفة، فبينما ينظلق الأديب الشاعر بكامل حريته من كلمته التي يأتي بها من عالم الإبداع المجهول، ينطنق المترجم من كلمة موجودة أمامه في الواقع، أو ينطلق وبن تصوره لكلمة قيلت، لنص مشهود، فإذا هو يتفاعل معه تفاعلاً يحرك عملية الإبداع الفني في مجموعها.

والعصل الأدبي، على تضرده، تتحلق من حوله دوائر إطارية تخيط به الواحدة من حول الأخرى، تتسع كل منها تتسمل النطاق الأوسع وهو الأدب، ثم تتسع لتشمل النطاق لأوسع من سابقه وهو اللغة، ثم تنسع لتشمل النطاق الأوسع من السابقين وهو الثقافة. وكل هذا يفرض على المترجم من حيث هو قارئ ناقد أن يصنع لنفسه في ذاته صورة تقوم على التأويل والاستجلاء، تكون تمهيداً للنقل من لغة إلى الهة. فهو مقصر إذا لم يتغلغل في هذه الأعماق كلها، وبقي على السطح يترجم كأنه ينقل معادلة كيمائية من لغة إلى لغة. عليه أن يجول جولات في عالم الأدب، ثم في عالم اللغة من حيث هي وعاء للأدب ولغيسر الأدب من ظواهر تركب مركبة اللغة كما يقولون، ثم في عالم الثقافة من حيث هي وعاء لظواهر تستخدم وسائل التعبير اللغوى ووسائل لتعبير غير اللغوي، ثم عليه أن يعي فوق ذلك كله أنه يوشك أن يقبِم بناء متفرداً أيضاً تتحلق من حوله دوائر إطارية مختلفة ابيا متطلباتها المختلفة.

وكلما كان العمل الأدبى الذى يعكف عليه المترجم واسع الشراء فى اللغة، كشير التغلغل فى الأدب، عميق التشعب فى الثقافة، زادت ترجمته صعوبة، وأصبح المترجم يبذل جهوداً فوق جهود من أجل التغلب على مشكلات لغوية وأسلوبية وتقنية مضاعفة، لأنها تتحرك بين ثقافتين ولغتين وعملين ومبدعين.

تجربتي:

أشير في ختام هذه الدراسة بإيجاز إلى تجربتي في ترجمة روايتين هما (الأيام) الجزء الثاني و (الأيام) الجزء الثالث لطه حسين إلى الألمانية. سبقت هذه التجربة تجارب متعددة منوعة على مدى سنوات طوال، فقد ترحمت إلى الألمانية لإذاعة القاهرة الموجهة مئات القصائد العربية أكثرها من الفشرة المعاصرة، ولكنني لم أجمعها في مجلد أو مجلدات. ولا أظن أن هناك شاعراً من شعرائنا المعاصرين لم أترجم له مختارات من دواوينه: محمد إبراهيم أبو سنة، أحمد سويلم، فاروق جويدة، أحمد عبد المعطى حجازي، فتحي سعيد، جميلة العلايلي، جليلة رضا.. ومن قبلهم محمود حسن بسماعيل وصالح جودت والهمشري والوكيل. كذلك ترجمت مسرحية (يا طالع الشجرة) وأنتجتها إذاعة بادن بادن على هيئة تمثيلية إذاعية طويلة، ومختارات من التمثيليات الإذاعية المصرية أنتجتها الإذاعة نفسها. وترجمت نحو خمسين قصة قصيرة لأدبائنا المعروفين من جيل طه حسين والحكيم وتيمور إلى يحيى حقى إلى يوسف جوهر ويوسف الشاروني ونعيم عطية وأبو المعاطي أبو النجا ومجيد طوبيا

ولكنى لم أقدم على الترجمة الأدبية إلى العربية أو الألمانية إلا بعد أن جربت قلمى فى الإبداع الأدبى فى الرواية والقصة والشعر على نحو أتاح لى أن أنضم إلى أصحاب الأقلام وألتمس لنفسى مكاناً فى بعض صفوفهم. وكان على أن أوازن بين الاندفاع وراء الموهبة، والصبر على الدرس والعمل الجامعي فأحجمت عن نشر ما ألفته من شعر ونشر ومسرحية، أو أجلت المشروع كله إلى أجل غير مسمى، وقر ومردي على التركيز على الترجمة والنقد والمقال. لا يعنيني من قرارى على التركيز على الترجمة والنقد والمقال. لا يعنيني من هذه القصة هنا إلا أن أشدد على أن المترجم الأدبى لابد أن

تكون له موهبة فنية وممارسة فنية يستند عليهما في النقل، وتكون ترجماته من الجودة الإبداعية بقدر حظه من الموهبة والممارسة. ومن الممكن أن تكون هناك موهبة نوعية في الترجمة الأدبية، فقد أجمع العارفون بالمازني على أنه كان مترجماً مطبوعاً.

وأيا كانت الموهبة من التميز فإنها بحاجة إلى الصقل، الى ركائز قبوية من الدرس والنقلد والتلديب. ولكل فنان جمهوره الذي يحبه ويعجب به بدرجات متفاوتة، وليس هناك فنان لكل الناس في كل العصور، وفي كل البلاد، ومن كل الأعمار، ومن كل المستويات الثقافية؛ ولهذا نلاحظ التباين في التقييم الانطباعي، وفي الذوق والتذوق. ولكن تبقى دائما المحاولات العلمية لتحديد قدر معقول من المقاييس الموضوعية.

فإذا سألت نفسى عن اختيارى روايتى طه حسين، لم أجد إلا إجابة واحدة، وهى أننى اخترتهما وحدى، ولم يتدخل أحد فى هذا الاختيار الذى حكمه الحب والعقل. فطه حسين شخصية أسطورية ترمز إلى إرادة التغيير التى تحول العجز إلى قدرة. والذين أحبوه عشقوا صوته وكلامه وأسلوبه وفكره. وعلى الرغم من أن طه حسين تغلغل فى أعساق الفكر العالمي، وأتقن الفرنسية حديثاً وقراءة وكتابة، إلا أن عربيته ظلت تتسم بكثير من البلاغة العربية الخالصة.

وبدأت مشكلات الترجمة بعنوان الكتاب. كان من الممكن بطبيعة الحال أن نستخدم المقابل القاموسي المباشر بالألمانية. ولكن العنوان المترجم هكذا لن يشير في القارئ الألماني شيئاً مما أراده المؤلف.

ولهذا انصرفت (كما انصرف المترجمون إلى الإنجليزية والفرنسية ومترجمة الجزء الأول من «الأيام») عن هذه الحرفية، كذلك انصرفت عن إمكان استخدام كلمة مركبة، ووضعت عنواناً رأيته يعبر عن الكتاب كما تصورته وكما صغته بلغتى الألمانية. ومن البديهي أنني عندما أكتب بالألمانية كتابة قوامها الإبداع أتمثل نفسي مندمجاً في البيئة الألمانية، وأحلق في آفياق جوته وشيللر وهولدرلين وريلكه وترماس مان وهرمان هيسه وكافكا وجونتر جراس وبريخت وهاينريش بل.

أما الترجمة نفسها، فلم يخطر ببالي أن تكون بديلة عن الأصل، وإنما الذي خطر ببالي أن أستقبلها في عقلي ووجداني، وأتناولها بالتأويل لنفسى، ثم أصوغها بلغتي الثانية، ليطالعها جمهوري، فيرى صورة طه حسين انعكست في مِرَآتِي، أو ارتسمت في لوحة رسمتها بفرشاتي وألواني. كيف تنقل جملة طه حسين المنغمة، التي كمان يهـز رأمـه وهو يبدعها، ويهز رأسه على إيقاعها وهو يطالعها، إلى جمل ألمانية مماثلة؟ لن تستطيع أن تُكره اللغة الألمانية على الاستجابة لمطلبك. ولو استطعت، فسيجد القارئ الألماني فيها غرابة قد تعطله عن القراءة. عليك إذن أن تكتب جملتك الألمانية السلسة، وأن تضع قيها بقدر بعض هذه السمات. فإذا كور طه حسين كلمة ما خمس أو ست مرات، وقلبها على أوجه مختلفة من التصريف اللغوي والجمالي (وقد يكرر أكثر من ذلك) لم نجد لذلك مقابلاً مباشراً في اللغة الألمانية الحديثة التي لاتحب التكرار، ولم يكن بد من الاكتفاء بقدر محدود من التكرار بين الفينة والفينة، مرتين أو ثلاث مرات، والتأكيد من أن التكرار لن يؤدي إلى نتيجة عكسية.

وكلف طه حسين بأسلوب القرآن الكريم الذي يذوب في لغته فيمنحها رفعة وجمالاً، واستشهاده بالشعر العربي القديم وإشاراته إلى قبائل العرب وما كان بينها، كل هذه مور عندما تنتقل إلى القارئ الألماني تتخذ مذاقاً أخر. وسيجد القارئ الألماني نفسه مطالباً باتخاذ وضع استقبال هذا العمل الفني الأجنبي وإفساح الصدر لما يكون فيه من سمات غريبة، لها جمالياتها التي عليه أن يسلك إليها سبلها. وقد عرفنا من

بعض المتابعات أن قارئا مثل جوته كان يستطيع أن يستخرج من شعر المعلقات ما ندهش له، وأنه كان يعايش شاعراً مثل حافظ الشيسرازي في فكره وأحاسيسه وتقنياته اللغوية والأملوبية.

وقد يجد قارئ ألماني ألمّ بقدر من اللغة العربية فائدةً أو منعةً في الاستعانة بالترجمة لقراءة الأصل، أو للنظر في تحول نص من لغة إلى لغة. وهي متعة من نوع خاص، قريبة الشبه بانتقال النص المكتوب إلى الشاشة أو التليفزيون أو حشبة المسرح، أو انتقال الكلمات من قالب القصيدة المكتوبة أو المقروءة إلى قالب الغناء المنفرد أو الجماعي. وقلد تفييد الترجمة القارئ لأنها توضح له شيئاً غامضاً، لأن المترجم اجتهد فتحقق من أسماء الأشخاص والأماكن والأحداث. فليس من رأبي أن يتمسك المترجم بالغموض فيصطنعه اصطناعاً في الترجمة، إذا كان في مقدوره أن يوضح. ولهذا عندما ترجمت نصوصا من العصر الوسيط الألماني لم أصطنع لها لغة عربية قديمة غامضة لتكون موازية للغة الألمانية العليا القديمة أو اللغة الألمانية العليا الوسيطة، ولم أحاول اصطناع سمات لهجات عربية تقابل سمات اللهجات في بعض النصوص القديمة أو الحديثة، فالمترجم في تصوري مطالب بأن يقدم للقارئ الغربي المعاصر له شيئاً مفهوماً على قدر الإمكان، إلا أن يكون غرض النص الأصلي التعبير عن ظاهرة لغموض، أو إيراز لامنطقية الأشياء.



في العدد القادم من «فصول»:



دراسات، شهادات، مناقشات



.





التا ويل واللغة والعلوم الإنسانية

هانس جيورج جادامر^{*}

اعتقد أن مشكل الهيرمينوطيقا (۱) المعنوم الإنسانية ينحصر في المشكل المنهجي (الميثودولوجيا) للعنوم الإنسانية ولا ينجم عن المناقشات الحالية حول الطرق والأساليب العلمية في التفكير والتفلسف، وإنما هو مشكل إساني ينصب حول قدرات الوجود الإنساني التي قد نقطرق إليها يوما ما. فلقد دفعتني المناقشات العريقة حول الافتراضات المنهجية للعلوم الإنسانية في هذا الانجاه. فالاختلاف الذي نقيمه بين العلوم الإنسانية وعلوم الطبيعة غير مرض من الجانبين. لا يرضى العلماء اليوم (وأعتقد أنهم على حق) أن نحصر هذه العلوم في حل المشكلات (المعرفية) بواسطة قانون السببية. يؤكد هؤلاء العلماء أن مشكلة اللغة أو المشكل الألسني - في الحقول الأساسية للنظرية الحديثة - هو أيضا مشكل ذو أهمية فائقة ويشغل مكانة رئيسية (في المناقشات الفكرية المعاصرة). أتذكر أنه إثر مناقشة جمعتني مع بعض

ربما طريقة، أو مخطط إجمالي يحدده سلفا».

لقد أشار بعض الفيزيائيين إلى أهمية اللغة الأم من حيث هي قاعدة لكل اتفاق وتعاقد Abkommen وينطبق هذا أيضا على الرموز الاصطناعية في العلوم. من جهة أخرى، نسعى - في العلوم الإنسانية - إلى تأكيد أن الطريقة المثلى في يخليل النصوص (الفهم التاريخي والتراث المندمج والمتجدد) ليست الهدف الأسمى ولكن فكرة العلم تشتمل

الفيزيائيين في أكاديمية العلوم بهايدلبيرج، قمت بوصف

الاختلاف الكائن بين الاختلاف الألسني وأهمية اللغة

بالنسبة إلى الأداب من جهة، واللغة الرياضية الضرورية لعلوم

الطبيعة من جهة أخرى. أجابني زملائي الفيزيائيون: «طبعًا!

لكن ماذا تعنى الرياضيات؟ إننا نجهل ذلك، لكن فيما يتعلق

باستعمالنا للرياضيات، هو الاستعمال نفسه الذي تصفه

كطريقة نحو إدراك الحقيقة بتأويل الظواهر ووصفها ومجاوزة

النقائص .. إلخ. اللغة هي أيضا، بالنسبة إلى الفيزيائي أداة، أو

ترجمة: محمد شوقى الزين، باحث جزائرى، جامعة برونونس، فرنسا.

أيضا على قضايا ثابتة وتنطوى على الطبيعة الإنسانية غير القابلة للتغيير وأيضا نتائج اكتشافات ومناهج علم الاجتماع والإثنولوجيا. طبعًا هذا القلق الذى نستشعره إزاء العالم التاريخي معقول جداً ، وأعتقد أن دور الفلسفة اليوم هو إيجاد أرضية مشتركة تضم الانجاهات والنزعات المختلفة جميعا التي تتطور في أبحاثنا وتحقيقاتنا. هكذا يتلاشي التعارض القديم بين علوم الطبيعة والعلوم الإنسانية وتصبح المناقشات حول اختلاف المناهج وتباينها عديمة الفائدة في الوقت الراهن. استند بداية أبحاثي إلى كون أنني كنت أشتغل مترجمًا، وسألني طلبتي إذا كان بإمكاني تخليل وتفسير هذه الطريقة في تدريس الفلسفة. لماذا تغدو هذه الطريقة في تأويل النصوص نشاطا فلسفيا حقيقيا وليس مخض انصراف إلى (دراسة) التاريخ كما يقال غالبًا وكما هو الحال دائمًا؟ للإجابة عن هذا السؤال، بدأت في التفكير حول بعض الغراضات الخاصة بتجربتنا في الفن وتجربتنا في التاريخ به التاريخ في النار والمنا والمناب الخاصة بتجربتنا في الفن وتجربتنا في التاريخ في التاريخ في التاريخ في التاريخ في النار والمناب الخاصة بتجربتنا في الفن وتجربتنا في التاريخ في التوريش التاريخ في النار وقبر المناب الخاصة بتجربتنا في الفن وتجربتنا في التاريخ في التاريخ في التاريخ في التاريخ في التوريق التاريخ في التوريق التوريق

عندما أقدمت على دراسة التراث التأويلي، وجدت أن هذا التراث يتمحور حول فكرة التكرار المنتج للفعل الأصلي للإنتاج (الفني أو الأدبي أو الفلسفي). يعد مفهوم النبوغ العبقري المشترك مفهوما أساسيا ومحوريا في نظرية الفهم البشري الخاصة بالرومانسية والوارثين عنها. لكنني لم أوافق هذه الفكرة وساعلن لماذا. أولا، ألاحظ أن فكرة النبوغ العبقري المشترك هي فكرة مغرورة. لا أعتقد أنه بإمكاني فهم أفلاطون أو أرسطو أو هيجل باستنادى إلى هذه الفكرة. لكن هناك أمثلة أكثر صعوبة مثل عمق التراث الديني والأساطير والحكايات. لا نصادف في هذه الحالات أي كاتب عبقري أو نبوغ عبقرى مشترك. حتى إن كان هناك كتّاب، مثل الإنجيليين والقديس بولس، فممّا لا شك فيه أن المحتوى (المعنى) الحقيقي للإنجيل لا يتطابق مع وجهة نظر كتَّابه. فهي مسألة صعبة جداً. للاهوت الحديث الجدارة في عزل وجهة نظر القديس بولس حول مسألة التجلي الإلهي في يسوع _ المسبح. لكن النشاط الرئيسي الذي يقترحه التراث الديني لا ينحصر في هذه الدراسات التي تعزل وتفصل وجهات النظر المختلفة للكتاب الذين لهم الفضل في تدوين هذا التراث ونقله. وعليه نطرح السؤال التالي: ما الشئ الذي

يعطى المشروعية في تأويل هذا التراث بما هو تراث ليس حكراً على أشخاص معينين أو شخصيات معينة وإنما هو تراث ممشكل من اجتسماع آراء الأولياء، الذي، بسبب المشاركة هذه، يزعم أنه يمثّل قانون أو قاعدة كل الرسالة المسيحية؟ فهذا مثال آخر، وتدركون الآن لماذا لا نتفق مع نظرية الإنتاج الحقيقي (للمعنى الأصلى) المؤسسة على دعامة الفكرة القائلة بالنبوغ العبقرى المشترك.

لكنّني تساءلت بعد ذلك: وماذا عن التاريخ؟ لدينا هنا نظرية مقنعة لبعض وجهات النظر ولكنها تختمل بعض النقاط المشكوك فيها. النظرية التي تستطيع تفسير إمكان إيجاد المعنى وتأويل المعنى الحقيقي للتاريخ هي ـ في نظري _ فلسفة هيجل. لأن هيجل قد قال: ثمة نقطة يلتقي ويتطابق فيها مستوى الإنسان العظيم وأفقه ونشاطه مع النزعات العامة والكونية للعصر. يسمى هيجل هذه الفكرة: dic Gerchäftsträger des Weltgeistes وتعنى هنا: البعد الذاتي للإنسان الذي يعبّر في الوقت نفسه عن النزوع الحقيقي للعصر. هكذا يمكن تأويل نزعات العصر بتأويل مقاصد هذا الشخص وأفكاره. لكن، حتى إن تفادينا مناقشة مزاعم الفيلسوف في اختصار عبقرية أبطال التاريخ في فكره الخاص، فمن الواضع أنها استثناءات وأن تجربة التاريخ لا تعنى بتاتا تطابق أبعادنا وأهدافنا الشخصية مع النزعات الحقيقية للأحداث والوقائع. بالعكس، تجربة التاريخ هي -عموماً _ علامة الوقائع المتغيّرة والطارئة. نسمّى هذا في ألمانيا Schicksol، أي مصير، لكن كلمة مصير تستلزم صاحب المصير، وعليه من الضروري أن نرى أن مسألة معنى التاريخ (نزوع الأحداث) لا تتطابق مع آفاق وأبعاد الفاعلين أو حتى مع قائد مشهد التاريخ وموجّه مجرى الأحداث. المؤرخ والفيلسوف الشهير كولينجوود Collingwood أعاد استثمار (بنوع من التعديل) النظريات الهيجلية، ولكن بالملامح غير المرضية نفسها. فقد أعطى المثال التالي: معركة ترافلجار -Trit falgar _ هذا التحقيق الحاسم في تاريخ الإمبراطورية الإنجليزية _ مفهومة في جميع مستوياتها ومسارها لأن الأميرال نيلسون نجح فيها ونفّذت فيها خطّته (الحربية). وعليه، بمكننا وصف قصدية هذا الحدث بوصف مقاصد

الأميرال وتحديدها. إذا لم يفلح نيلسون (في مهمَّته) يصبح هذا المسار مستحيل التحقق. أجد أن هذه النظرية تعمل على تأدية دور الواقع. فالتاريخ - عمومًا - غامض وملتبس ويطرح _ بالنسبة إلينا _ مشكلاً عويصًا. فهو يدعونا إلى تأويل جميع المصادر والمنطلقات قصد اكتشاف مسار الحدث دون أن نوجد في الوضعية الملائمة التي تسمح لنا بتحديد شخص معين يكون هو صاحب هذا الحدث والفاعل في مساره وتوجهاته. بتحليل ودراسة أعمال دلثاي - التي كانت مهمة جدًا في معالجة هذه المسائل ونطويرها في ألمانيا ـ أجد أنه (أي دلتاي) لم تكن لديه الوسائل والآليات الكافية لتفسير هذه المسائل. فمن البديهي أن يفضَّل السيرة (ترجمة حياة) وخصوصا السيرة الذاتية Autobiographie بقصد إيضاح إمكان تأويل التاريخ وفهم ـ بشكل واضح ـ منطق الأحداث، لأن der wirkungs - Zusammenhang (عبارة لدلتاي يتعذَّر ترجمتها) بمعنى ارتباط الأحداث يشكِّل جملة النتائج دون أن تكون بمعزل عن الارتباط المعيش في ذاكرة التجربة القردية. لكنه استثناء أن يصبح شخص ما المؤوّل أو شاهد (مباشر) بديلاً عن الأحداث التي تقع وتتجلَّى للعيـان (هنا والآن). نشاط المؤرّخ هو _ عمومًا _ على العكس من كل

لا يمكن للمؤرخ أن ينفصل (المسافة الضرورية للحكم والتقييم) لكى يتمكن من وصف كل الظروف التى تمترج وتتداخل وتتشابك مشكّلة بذلك الأحداث والوقائع (في خصوصيتها). لهذا السبب، ليس في إمكان المؤوّل الاستناد إلى شاهد مباشر. فالنشاط (التأويلي) صعب ومعقّد، لأنه ليس لدينا فاعل (فريد) يصنع التاريخ ويؤثر فيه، وقواعد الفيلولوچيا لاطائل مختها.

ثالثًا، قمت بدراسة المفاهيم الأساسية لعلم الجمال، لأنه لا يمكننا تأويل الأسر الفنّى بناء على فكرة النبسوغ العبقسرى المشترك مع صاحب الأثر وإعادة تشكيل الإنتاج (أو البناء) الأصلى. لقمد كان إمانويل كانط على حق عندما اعتبسر أن الأثر الفنى تشكله العبقرية بحيث إننا نفهم (من مفهوم العبقرية) استحالة تقليد (صاحب الأثر) واستحالة إدراك إمكان إنتاجه (الفنى) أو تقنيته وتصورها.

العبقرية genie كلمة منتقة - كما تعلمون - من اللاتينية وهنا ingenium عبارة عن لفظ يدل على أنه مسألة حدس وإبداع خلاق يشكل العبقرية، بمعنى أنه ليس مسألة منهج وليس هناك أى إمكان فى تكرار هذه القريحة والموهبة الخلاقة أو تطبيقها أو منهجتها. وبالتالى، فإن المؤوّل لا يمكنه إعادة إنتاج الإبداع الأصلى وإعادة تأويله (بناء الأصل)، بمعنى فعل الإبداع أو الإنتاج.

بحد، في الأدب التأويلي، الأوهام نفسها الرامية إلى ايجاد الأفق الحقيقي للشاعر وبجديده وبناء الإمكانات الخاصة بلغته وأساليب تعبيره، فنؤول عندئذ الشعر بتكرار الفعل المنتج والمبدع. أعتقد أن هذا الأمر وهمي. إذا كان من السهل كتابة شعر جيّد، سنكون جميعًا شعراء. وإذا كان الشاعر بإمكانه أن يُفسِّر في كل ما يريد التعبير عنه، أعتقد أنه أمر لا طائل تحته. ثمة مسافة يتعذر غمرها بين الإنتاج العبقرى والتجربة التي نمارسها لحظة إعادة قراءة هذه المنتجات الفنية (لحظة الالتقاء بها). لهذا السبب نلتمس تفسير تجربتنا التأويلية، وتعلمنا هذه التجربة أنه لا يمكن استنفاد أهمية الأثر الفني وبالمقابل ليس عبثا أن نخضع (ونستجيب) إلى المعنى العميق المكتشف.

ذلكم هو منطلق نظرية التأويل كما رسمت معالمها وعملت على التو أننا مسجونون داخل استلاب نسفيه التاريخانية Historismus. المنحث التاريخي طعا أن فهم شعر من الأشعار ليس هو نشاط البحث التاريخي. فهذه التجربة تعمنا وتستولى على إدراكنا وزيد تأويل بجربتنا في حدّ ذاتها، وإنما الشئ الذي يمسنا في العمق. فمن الواضع أن ما نتطلع إليه ونسعى لفهمه وإدراكه ليس هو الذاتية الخلاقة لصاحب الأثر (الفتي أو الأدبي). وعليه تساءلت عامسار ومعيار هذا التأويل ؟ وبوصفي وعليه قلسوقا اشتغلت كثيرا على النصوص الكلاسيكية طرحت فيلسوقا اشتغلت كثيرا على النصوص الكلاسيكية طرحت السؤال التالي: ماذا يحدث عندما نؤول - بشكل صحيح - فيلسوقا التفسفي ؟ فاستنتجت - وأعتقد أنها مسألة مقنعة - أن النص الفلسفي ؟ فاستنتجت عدما نقول النها مسألة مقنعة - أن ولغة النص . نجد أحيانا عند الفيلولوچيين تقاليد الاحتفاظ ولغة النص . بحد أحيانا عند الفيلولوچيين تقاليد الاحتفاظ بالألفاظ كما هي معطاة في النصوص ويستعملون

المزدوجتين قصد إفهام القارئ بأنهم لا يقومون سوى بتكرار عبارات صاحب النص. أعتقد _ في مثل هذه الحالة _ أنه زوغان وتهرب وبجنب للمسألة التي يطرحها النص. ينبغي أن نؤوّل «النص» ، لأنه ينبغي أن نفهم «دلالته» . التأويل والفهم، معناه أنني أفهم وأعبّر عن دلالة النص حسب أقوالي وتعبيراتي الخاصة. لهذا تعتبر الترجمة إحدى النماذج والقواعد الهامة في التأويل، لأن الترجمة ترغمنا ليس فقط على إيجاد اللفظ (المناسب) وإنما أيضا على إعادة بناء وتشكيل المعنى الحقيقي للنص داخل أفِّق لغوى جديد تمامًا. الترجمة الحقيقية تستلزم دومًا الفهم الذي نسعى إلى تفسيره وتوضيحه. أعتقد _ وهو أمر لم يُناقش بإسهاب _ أن الترجمة تستحيل دون فهم دقيق وصحيح مثله تماماً مثل الفهم الذي نستمين به في إدراك خطاب في لغتنا الأم. وعليه، نظام الأشياء هو على النقيض من ذلك: عندما نفهم «النص» يمكننا عندئذ مباشرة الترجمة، لأنه لا يمكننا الشروع في الترجمة دون أن نفهم مسبقًا حول ماذا يدور موضوع النص. فهذا أمر واضح. لإدراك هذه الحقيقة، ينبغي نجنَّب قهرية وصوامة الميثودولوچيا العلمية. وعليه يتمثل منطلق تأملاتي الفلسفية فيما يلي: هل يتعلق الأمر في الفلسفة بحالة خاصة أم بوضعية الإنسان الأساسية في كل بخربة؟ كيف نشكل ونمارس عجرية العالم؟ أليس ـ دائمًا ـ بواسطة اللغة نقترب من الأحداث والوقائع، واللغة هي التي تكون مسبقًا إمكاناتنا في تأويل نتائج ملاحظاتنا ومعايشتنا (لهذه الأحداث)؟ إذا كان صحيحاً أن اللغة مسألة حاسمة في ربضنا بالأشياء، فإننا نجد أن هذه الوضعية _ كما تتمثل أمامنا _ مربعة بالنسبة إلى قيم معرفتنا بالعالم، لكن أعتقد أننا نبخس قيمة إمكانات اللغة. يبدو لي أن النسبوية المشتبه فيها ـ تبعًا لتقييمنا لتنوع وتعدد اللغات _ عبارة عن وهم. هناك ظاهرة الترجمة وظاهرة تعلم لغة أجنبية واستعمالها وتشكيل عدة قواعد ألسنية واستعمالها، ولا نعتقد أبدا أننا نفقد شيئا بتعمقنا في دراسة لغة جديدة. بالعكس، ندرك بأن الأشياء تصبح واسعة ومتجددة، وهذا أمر تثقيفي وجدير بالاهتمام. النظرية الكفيلة بوصف هذه النتائج هي نظرية الهيرمينوطيقا. هذا يعني أن كل لغة لها إمكان التعبير عن كل شع. لهذا السبب، لا

تحصر اللغة ولا تقيد من تجربتنا وإنما هي مجرد وسيط يربطنا بالأشياء. فهو بلا شك ربط محدود، لكن يمكن أن نغير نظرتنا وأن نتمثل وجهة نظر أخرى، داخل لغة أخرى.. إلغ وعليه، تغدو مسألة الهيرمينوطيقا مهمة وأساسية ولا تنحصر في المسألة المنهجية للعلوم الإنسانية؛ لأن الارتباط بالعالم (والاقتراب منه) بواسطة اللغة ليس مسألة خاصة بالعلوم الإنسانية وإنما بالبعد الإنساني عموماً. لعرض وتخليل هذا البعد، ينبغي طبعاً ملاحظة كل أشكال وإمكانات اللغة، وأعتقد أنه ثمة تقريب خصب ومنتج - لم يستعمل بعد بين تخليل اللغة اليومية في إنجلترا تراثنا (اللغوى) القارى بين تخليل اللغة اليومية في إنجلترا تراثنا (اللغوى) القارى

غبر أنه ينبغي الذهاب إلى أبعد من ذلك وهي آخر محاولة أريد الإشارة إليها الآن. يتعلق الأمر بعالمية هذه المسألة (التأويلية). نجد هنا (في الفلسفة الحديثة) وجهتي نظر: علامات عن وجود قاعدة مثالية وحيدة للمعرفة هي قاعدة التحقيق. طبعًا، دون تحقيق (مهما تكن طبيعته)، ما نفكر فيه يظل اعتباطيا. لكن، ليس التحقيق مجرد تحقيق مجهول بعم في ميدان البحث العلمي. أعتقد أن كل حياة إنسانية تستند إلى تجارب قابلة للتحقيق. كما أن حقيقة التجربة لا تنحصر في التجربة انجمهولة للعلوم. وعليه، أشرت في كتابي (٢) إلى أهمية فرنسيس بيكون F. Bucon ، لأنه أول من تطرق إلى الأحكام المسبقة الحاسمة بخصوص الاستعمال المنهجي للعقل. فهي ليست طبعًا مسألة نطرحها. إننا منحصرون تماما داخل انشغالاتنا وأحكامنا المسبقة إلى درجة أن معرفة القواعد والمناهج لا تكفي بتاتًا في تفادي الخطأ في تجربتنا الإنسانية. فهذا شئ ربما يكون ممكنًا داخل مسار التقدم العلمي. أين يقوم الأفراد بتصحيح بعضهم بعضاً ضمن المجهولية المفروضة المنتجة التي تغير العالم كما نراه ونتمثله اليوم؟ لكنَّ هناك بعدا آخر أو بالأحرى ثمة حدود. يمنحنا العلم - بكل مساراته التقدمية - لجنة من الخبراء. لا بوجد مشكلات لا تضم تقارباً علمياً ممكنا حيث يوجد الكفاءات والسيادات. نحن الفلاسفة مرغمون على البت في مسائل في حياتنا كل لحظة دون التمكن من الاستناد إلى حكم (الضمير). لقد سمعت يوما محاضرة فيلسوف

إنجليزى معروف وضع تصميماً حول إمكان وجود أخلاق المبريقية (تجريبية). فخلُص إلى أن هذا الإمكان لا يمكن دحضه. في الواقع، لم تفلح الحضارة الحديثة الآن في تقديم السلوكات التي تسمح بإيجاد رفيق الحياة. لكن، في نظره، اليوم الذي تقوم فيه (الحضارة الحديثة) بالتماس «إتبكا» اليوم الذي تقوم فيه (الحضارة الحديثة) بالتماس «إتبكا» أخلاقياتاً متطورة والتماس جماعة الخبراء، فإن كل متكلات الإخفاق في الزواج تختفي. أجد أن المثال مقنع الكثف عن جنون هذه الطموحات والمزاعم، يشير المثال إلى أن الشرط الإنساني يقتضي – إزاء الفكرة العالمية للعلم والبحوث العلمية – اندماجا فرديا لجميع نتائج هذه البحوث. فيها والبحوث مسؤولون عن حياتنا وهذا تؤكده بجاربنا في الفن واشاريح مسؤولون عن حياتنا وهذا تؤكده بجاربنا في الفن واشاريح والفلسفة والدين. أعتقد أن عالمية العلوم وكذا قاعدة التحقيق السبب فإن الهيرمينوشيقا (الفائدة في إدماج معرفتنا) التي نتوخي فيها تطبيق كل

معرفة على وضعيتنا الشخصية هي أكثر عالمية (وتعميما) من عالمية العلوم (التجريبية). ثمة في الحقيقة تشابكات. أعتقد أن الافتراضات الأساسية أو الحاسمة في العلوم الاجتماعية تتتج دوماً عن هذا الحقل الأساسي الذي نتفق ونتوافق في أبعاده: أين ينبغي لكل واحد منا أن يدمج جميع المعارف التي يكتسبها من دراساته أو من تجربته الشخصية. بهذا المعني، العلوم وتأثيرها على الحياة الاجتماعية فإن التفكير في حدود إمكانات هذه العلوم وفائدتها بالنسبة إلى التجارب الأساسية المكانات هذه العلوم وفائدتها بالنسبة الي التجارب الأساسية هيرمينوطيقا - مثل كل الكلمات المستعملة، فهي كلمة هيرمينوطيقا - مثل كل الكلمات المستعملة، فهي كلمة مطابقة للعادة الجارية - يمكن أن تلخص مقاربتنا لمشكل مطابقة للعادة الجارية - يمكن أن تلخص مقاربتنا لمشكل خطوطة العريضة.

موامش:

(۱) الهيرمينوطيقا يمكن تعريبها به والتأوينية، أو دعبه التأويل و أبها من التأويل ، وهي كلمات تعبر بالأحرى عن اصطلاح، وبحد صبعة ، فن التأويل ، ولأن التأويل هو فن ترجمة وتفسير النصوص أي "unx" باللانينية و "Kunstlehse" بالألمانية أي آلية أو تقنية، ولأن شلايرصخر نفسه (أحد أعلام التأويل في ألمانيا في القرن الثامن عشر) يقول: والتأويل عبارة عن قابة عن فن، وهناك صبغة وعنم التأويل، كن الهيرمينوطيقا عبارة عن آلية وأداة وتقنية (ترجمة وتفسير وفهم ومقارئة ومقارنة) وليست نظرية أو علم.

- أما استعمال صايفة اهيرمينوطيقا، فهو أقرب إلى روح الكلمة نفسها، فهناك دوما كلمات أجنبية هي في عداد المتعذر ترجمته-intra duisible: الشرجم].
- (٢) كتابه الرئيسي: الحقيقة والنهج: القواعد الأساسية في فن التأويل Wahrheit und Methode: الفلسسية في فن التأويل الفلسسية الفلسسية الفلسسية الفلسسية الفلسسية الفلسسية الفلسية المتعادلة التعادلية ال

Gesammette Werke, I. Tübingen, 1990

تصويب

صدر العدد السابق من الفصول؛ محت تاريخ شتاء ١٩٩٧ والصواب ١٩٩٨



عمليات القراءة مقاربة ظاهراتية

عندما نأخذ عملا أدبيا بعين الاعتبار، فإن النظرية الظاهراتية في الفن توجه الانتباه كله إلى أن المرء لا يجب أن الراقع لابد أن يقع في منتصف الطريق بين الاثنين. العمل يضع في اعتباره النص الفعلى فحسب، بل عليه أيضا _ وبقدر مماثل _ أن يراعى الأفعال المضمنة عند تلقى هذا النص. هكذا، يوازن رومان إنجاردن Roman Ingarden بين بنية النص الأدبي والطرق التي يتم إدراكه بها(١). يقدم مثل هذا النص اصورا تخطيطية schematised views بمكن من خلالها تسليط الضوء على مادة الموضوع، والواقع أن الضوء يسلط على فعل الإدراك. بناء على ذلك، يكون للعمل الأدبي قطبان؛ يمكن أن نسميه ما القضب الفني والقطب الجمالي، حيث يشير القطب الفني إلى النص الذي أبدعه المؤلف، بينما يشير القطب الجمالي إلى الإدراك الذي يقوم به القارئ. ونتيجة لهذه القطبية، لا يمكن أن يتطابق العمل

* ترجمة على عفيفي، شاعر وباحث مصرى.

الأدبي والنص ، ولا يتطابق وطريقة إدراك النص، ولكنه في الأدبي شيع أكثر من النص، فالنص يعني الحياة حال إدراكه. مع ذلك، لا يعني هذا الإدراك شيئا إذا جاء مستقلا عن المراج الشخصي للقارئ، مع أن هذا الإدراك يتأثر بدوره بأساليب النص المتنوعة . إن التقاء النص والقارئ هو ما يأتي بالعمل الأدبي إلى الوجود، وهذا التلاقي لايمكن تعريفه أبداً على نحو دقيق، ولكنه لابد أن يظل واقعياً على الدوام، كما أنه لا يتطابق ومزاج القارئ الشخصى.

إن واقعية العمل الأدبي هي ما يمنح النص طبيعته الديناميكية، وهي أيضا الشرط المسبق للتأثيرات التي يحدثها العمل. وكما يستخدم القارئ المنظورات المختلفة التي يقدمها له النص لكي يتمسمكن من الربط بين الأسساليب و(الصورالتخطيطية) فإن القارئ أيضا يقحم النص في الحركة: وينتج عن هذه العملية في النهاية إيقاظ الاستجابات

بداخله. هكذا، تدفع القراءة بالعمل الأدبى كى يكشف عن خصائصه الديناميكية المتأصلة، ولا يعد هذا اكتشافا جديدا، وهو ما توضحه لنا المراجع التى وجدت، حتى، فى فترة نشأة الرواية الأولى. يقول لورنس ستيرن Laurence Sterne فى (ترسترام شاندى) Tristram Shandy:

لن يجرؤ مؤلف _ ينهم تماماً حدود الذوق واللياقة _ على التفكير في: أن الاحترام الحقيقى الذي تمنحه لفهم القارئ، هو أن تقسم هذه القضية إلى قسمين بصورة لا خلاف حولها، وأن تدع له شيئا كي يتخبله بدوره، بالضبط كما تدع لنفسك، فما أفعله هو أنني أمنحه إطراء من هذا النوع، وأفعل كل هذا متكئا على قدرتي على إبقاء خياله مشغولا مثل خيالي (٣).

إن مفهوم ستيرن للنص الأدبى هو أن هناك ما يشبه حلبة صراع يشترك فيها القارئ والمؤلف في لعبة الخيال؛ فإذا منح القارئ القصة كلها ولم يترك له ما يفعله، فإن خياله لن يدخل الحلبة أبدا، وستكون النتيجة الحتمية هي السأم، وذلك عندما نمنح الأشياء جاهزة. لهذا، يجب أن يرى العمل الأدبى بالطريقة التي تحرك خيال القارئ بهدف أن يفهم الأشياء بنفسه، وستكون القراءة مجلبة للسعادة، فقط، عندما تكون عملية نشطة ومبدعة. ربما لا يذهب النص، في عملية الإبداع هذه، بعيدا بما يكفى، وربما يذهب أبعد مما يجب، لذلك وجب علينا القول إن هذا الضجر والإرهاق سوف يشكلان الحدود التي سيترك عندها القارئ حلبة الصراع.

تظهر ملاحظة فبرچينيا وولف Virginia Woolf في دراستها عن جين أوستن Jane Austen المدى الذي تخفز به الأجزاء «غير المكتوبة» من نص مشاركة القارئ:

إن جين أوستن هي عاشقة العواطف العمينة أكثر مما يبدو على السطح، إنها تستثيرنا لنحصل على ما ليس هناك. إن ما تقدمه، كما يبدو، هو مقدار ضئيل، يتشكل من شئ ما؛ ذلك الذي يتمدد في عقل القارئ، ويمنع مشاهد الحياة التافهة ظاهريا شكلا أكثر حيوية. يتم التوكيد

دائما على الشخصية ... وتجعلنا تحولات الحوار وانحناءاته في ترقب وقلق، حيث يكون نصف تركيزنا واقعا على اللحظة الراهنة، ونصفه على المستقبل .. هنا، في الواقع، في هذه القضية المستدة، وفي القصة الرئيسية تكمن عناصر عظمة جين أوستن (٤).

إن السمات غير المكتوبة لمشهد واضح التفاهة، والحوار غير المنطوق داخل «التحولات والانحناءات»، لا يدفعان القارئ إلى الفعل فحسب، بل يقودانه إلى إلقاء الضوء على أطر عديدة تقترحها المواقف الواردة، إلى الدرجة التي تكتسي هذه الأطر معها واقعية خاصة بها. وكما يمنح خيال القارئ هذه الأطرحيويتها، فإن هذه الأطر بدورها ستوازن تأثير الجزء المكتوب من النص. هكذا تبدأ العملية الديناميكية : يفترض النص المكتوب حدودا بعينها على تضميناته غير المكتوبة، وذلك حتى يمنع هذه التضمينات من أن تصبح مشوشة وغائمة أكثر مما يجب ، لكن هذه التضمينات التي صنعها خيال القارئ في الوقت نفسه، تضع الموقف المقدم في مواجهة خلفية النص التي تمنح الموقف أهمية أكبر مما يبدو أنه قد أحرز بنفسه. بهذه الطريقة يتخذ المشهد التافه فجأة وشكل الحياة الطبيعي، وحيث لم يطلق بعد اسم على ما يؤلف هذا الشكل، سندعه يفسر في النص، على الرغم من أنه يمثل، في الواقع، المنتج النهائي للتـفـاعل بين النص والقارئ.

_ Y _

السؤال الذى ينشأ الآن هو: إلى أى مدى يمكن لعملية كهذه أن توصف بشكل مدرسى؟ سعبا وراء هذا الهدف، يفسرض التحليل الظاهراتي نفسه، خاصة، والملاحظات المتناثرة هنا وهناك إلى الآن قد حققتها القراءة السيكولوچية التي تميل بصورة رئيسية إلى أن تكون تخليلا نفسيا، وهكذا فقد تقتصر على أفكار محددة سلفا تهتم باللاوعي. ومع ذلك، سوف نلقى نظرة عن قرب على بعض الملاحظات النفسية الجديرة بالاهتمام.

فى نقطة بداية للتحليل الظاهراتى، علينا أن نختبر الطريقة التى تعمل بها الجمل المتتابعة، حيث تؤثر كل جملة فى الأخرى، وسيكون لهذا أهمية خاصة فى النصوص الأدبية، إذا أخذنا في الاعتبار حقيقة أن هذه الجمل لا تتماثل مع أى حقيقة موضوعية خارج نفسها. إن العالم الذى نقدمه النصوص الأدبية قد شيد على ما أسماه إنجاردن والجمل المتعالقة المقصودة، Intentional sentences correlative:

تتصل الجمل بطرق مختلفة لتشكل وحدات دلالة أكثر تعقيدا، تلك التي تكشف عن بناء متنوع بدرجة كبيرة، فتكون سببا في بزوغ كيانات مثل القصة القصيرة، الرواية، الديالوج، الدراما، نظرية علمية.. في التحليل الأخير هناك بزوغ لعالم خاص، مع أجزاء مكونة تتحدد بهذه الطريقة أو تلك، ومع كل التنوعات التي يمكن أن تقدن داخل هذه الأجزاء _ يشبه هذا كله علاقات مقصودة إلى حد بعبد بين تراكيب الجمل، فإذا شكلت هذه التراكيب عملا أدبيا في النهاية، فأنا أسمى حاصل جمع الجمل المتعالقة المقصودة «العالم المخلوق» في العمل (د)

لا يمر هذا العالم على أى حال، عبر عينى القارئ مثل شريط سينمائى. إن الجمل هى «الأجزاء المؤلفة» لدرجة أنها تصنع بيانات، ادعاءات، أو ملاحظات أو معلومات. هكذا تثبت الجمل منظورات مختلفة فى النص. ولكنها تبقى «الأجزاء المؤلفة» فحسب، وهى ليست الجموع الكلى للنص نفسه. تكشف الجمل المتعالقة المقصودة عن الارتباطات الدقيقة التى يكون كل منها بمفرده أقل تجسدا من البيانات والملاحظات، مع أن هذه الجمل تتخذ فقط معناها الحقيقي، من خلال تفاعل ارتباطها.

كيف يتصور شخص ما الارتباط بين الجمل المتعالقة؟ إنها تعين تلك المواضع التي يكون فيها القارئ قادرا على بخاوز حدود النص. عليه أن يقبل منظورات خاصة مقدمة، ولكنه بفعله هذا يكون سببا في تفاعلها بصورة حتمية. عندما يتحدث إنجاردن عن الجمل المتعالقة المقصودة في الأدب،

فإن البيانات المصنوعة أو المعلومات المبلغة في الجملة، تكتسب بالفعل، وبمعنى محدد، شرعية: أن الجملة لا تتكون فحسب من بيان، ذلك الذي سيكون سخيفا، بعد هذا كله، مثل شخص سيتمكن فحسب من صنع بيانات عن الأشياء الموجودة - بل تهدف إلى شئ ما وراء ما تقوله بالفعل. هذا صحيح في جمل الأعمال الأدبية كلها، وهو صحيح من خلال التفاعل بين هذه الجمل التي يتحقق هدفها العام. هذا ما يمنحها نوعيتها الخاصة في النصوص الأدبية. عند استبعابها باعتبارها، ملاحظات، متعهدة بإبلاغ معلومات. الخ، فإنها تكون دائما دلائل عني شئ ما يجب أن يأتي، البية التي تنبئ فيها بمحنواها انحدد.

توجه هذه الجمل حركة العملية التي ينبثق منها المحتوى الحقيقي للنص نفسه. صرح هوسرل ذات مرة في وصفه للوعى الداخلي بالوقت عند رجل:

كل عملية بنائية أصلية تدفع بقصديات مسبقة، تلك التي تبني وعجمع البذور لما سيأتي، وعلى هذا تأتي به لكي يثمر⁽¹⁾.

من أجل استحضار النص الأدبى كى يثمر فإنه يحتاج إلى خيال القارئ، الخيال الذى يعطى شكلا للتفاعل بين الجمل المتمالقة التي أنذر بها، وذلك فى بنية عن طريق تعالق الجمل. توجه ملاحظة هوسول أنظارنا إلى النقطة التي تلعب دورا كبيرا فى عملية القراءة. إن الجمل المفردة لا تعمل مع بعضها لتلقى الضوء على ما سيأتي فحسب، بل أيضا لتشكل توتما لهذه المشاهدة. يسمى هوسول هذا التوقع «القصد المسبق». وكسا يميز هذا البناء الجمل المتعالقة كفها؛ فإن تفاعل هذه الجمل المتعالقة كفها؛ فإن تفاعل هذه الجمل المتعالقة لن يكون تحقيقا للتوقع بقدر ما هو تعديل مستمر له.

لهذا السبب نادرا ما تتحقق التوقعات في النصوص الأدبية الحقيقية. وإذا تحققت، فسوف تقتصر مثل هذه النصوص على تخصيص توقع ما دون غيره، ولسوف يتعذر بجنب طرح سؤال عن أى المقاصدكان عليه أن يحقق. بالتحفظ الكافي، نحن نشعر أن أى تأثير مؤكد مثل ما نظلبه ضمنيا من النصوص التفسيرية، ونشير إلى الأهداف

التى قصدت هذه النصوص أن تستحضرها ، هو عيب فى العمل الأدبى، لأنه كلما خصص نص أو أكد توقعا استثاره فى البداية أصبحنا مطلعين بصورة أكبر على أغراض النص التعليمية. لذلك، وعلى أحسن الفروض، فإننا نستطيع فقط قبول أو رفض الموضوعات المفروضة علينا. إن الوضوح الشديد لمثل هذا النص، سيجعلنا راغبين فى التحرر من براثنه، وبشكل عام لا تتطور جمل النصوص الأدبية المتعالقة بهذه الطريقة الصارمة؛ لأن التوقعات التى تستدعيها هذه الجمل تعيل إلى مجاوز بعصها بعضاً بالطريقة نفسها التى تتعدل بها الجمل باستمرار عندما يقرأها شخص.

وقد يميل شخص إلى التبسيط بقوله. إن كل جملة متعالقة مقصودة تكشف أفقا خاصا، يعدل إن لم يتبدل كلية، عن طريق الجمل الناجحة، وبينما تستثير هذه التوقعات اهنماما بما سيأتى، فإن التعديل التالى لهذه التوقعات سيكون له أيضا تأثير استعادى لما قرأ بالفعل، قد يتخذ هذا أهمية تختلف الآن عن تلك التي كانت له لحظة القواءة.

كل ما نقرأه يغوص في ذاكرتنا ويختزن، وقد يعاود الظهور مرة أخرى في وقت لاحق موضوعا على خلفية مختلفة. ونتبجة لذلك، يتمكن القارئ من تطوير سياقات لم يكن من الممكن توقعها حتى الآن. إن الذاكرة المستدعاة، برغم ذلك، لا يمكنها إعادة افتراض شكلها الأصلى ، لأن هذا سوف يعنى أن الذاكرة ونفاذ البصيرة كانا متطابقين، والأمر بوضوح ليس كذلك. إن الخلفية الجديدة تسلط الضوء على فرضيات جديدة مختلفة عما اعترفنا به للذاكرة، وهكذا، الضوء على الخلفية الجديدة، وهكذا، العلاقات الداخلية بين الماضى والحاضر والمستقبل، يجعل العلاقات الداخلية بين الماضى والحاضر والمستقبل، يجعل الروابط هي منتج عقل القارئ الذي يعمل على مواد النص الخام، على الرغم من أنها ليست النص نفسه ـ لأن هذه الروابط تنكون فقط من جمل وعبارات ومعلومات. إلخ.

يوضح هذا سبب شعور القارئ، في أغلب الأحيان، بأنه متورط في الأحداث التي تبدو حقيقية له وقت القراءة،

مع أنها في الواقع بعيدة جدا عن واقعه الخاص. إن مقولة إن القراء المختلفين تماما يمكن أن يتأثروا بطرق مختلفة بده واقعية نص معين، هي دليل كاف على الدرجة التي تحول بها النصوص الأدبية القراءة إلى عملية إيداعية أنفذ بعسيرة مما يكتب. ينشط النص الأدبي قدراتنا ويمكننا من إعادة خلق العالم الذي يخلقه. إن ناتج هذا النشاط الإبداعي هو ما يمكن أن نطلق عليه البعد الواقعي للنص؛ البعد الذي يمنح النص واقعيته، وهذا البعد الواقعي ليس النص نفسه ولا هو تخيل القارئ، إنما هو التمازج بين النص والتخيل.

كما رأينا، يمكن أن يوصف نشاط القراءة على أنه نوع من أنواع المشهد مسخمتلف الألوان Kaledoscop، للمقاصد المسبقة وإعادات التجميع. كل جملة تشتمل على ورئية مسبقة للتى تلبها وتشكل ما يشبه نافذة لرؤية ما سيأتى وما يأتى بدوره يغير «الرؤية المسبقة»، ومن ثم تصبح «نافذة الرؤية» لما قرأ. تمثل هذه العملية كلها تحقيقا للكامن ولواقعية النص غير المعبر عنها، بحيث يرى ذلك فقط بوصفه والماز لتنوع كبير في الوسائل، يجتلب به البعد الواقعي إلى الوجود. إن عملية التنبؤ والاستعادة نفسها لا تتطور بطريقة الرجود. إن عملية التنبؤ والاستعادة نفسها لا تتطور بطريقة عليه، وقد نبه إنجاردن إلى هذه الحقيقة، وعزا إليها أهمية كبيرة:

فإننا بمجرد الاستغراق في تيار (جملة - فكرة) نكون جاهزين، بعد استكمنال فكرة إحدى الجمل، للتفكير في والاستمرارية، التي ستجيء حتى على شكل جملة - أي شكل الجملة الذي يتعالق مع الجملة التي فكرنا فيها لتونا. بهذه الطريقة تذهب عملية القراءة عفويا إلى الأمام. ولكن إذا لم تتصل الجملة اللاحقة مع الجملة التي فكرنا فيها توا، يحدث - من لم وبمحض الصدفة، اتصالا ملموسا، بصورة ما، مع الجملة التي فكرنا فيها توا، يحدث - من لم السداد في جريان الأفكار. ستولد هذه الفجوة بشكل أو بآخر دهشة أو نقمة. ويجب أن يتم التغلب على هذا الانسداد إذا اندفعت القراءة مرة أخرى(٧).

إن الفجوة التى تعوق تيار الجمل هى - فيما يرى المجاردن - وليدة الصدفة، ويجب أن ترى على أنها عيب، وهو ما يطابق الترامه بالفكرة الكلاسيكية عن الفن. إذا كان شخص يرى تتابع الجمل على أنه تيار مستمر، فهذا يتضمن أن التنبؤ المستثار بواسطة جملة واحدة سوف يتحقق بوجه عام بواسطة الجملة التالية، ولسوف يستثير إجباط تنبؤ أحدهم أحاسيس النقمة. إضافة إلى ذلك، تمتلئ النصوص الأدبية بالانحرافات والتحولات غير المتوقعة وأيضا بإحباط للتوقعات. من الإعاقة، حتى إن كان سبب ذلك أنه لا توجد أبدا حكاية يمكن أن تحكى بأكملها. في الواقع، وفقط من خلال عدم مكذا، عندما يعاق التيار ونوجه إلى اتجاهات غير متوقعة، فإن الفرصة تمنع لنا كى نستخدم قدراتنا الخاصة في تثبيت الوابط للروابط للوابط للتي تركها النص نفسه الروابط للنا الفجوات التي تركها النص نفسه الروابط للنا على المتوات التي تركها النص نفسه المرابط المن نفسه الروابط للمناه الفجوات التي تركها النص نفسه الكرابية المناه النوابط المناه الفجوات التي تركها النص نفسه المرابط المناه الفجوات التي تركها النص نفسه المرابط المناه الفجوات التي تركها النص نفسه المرابط المناه المنا

لهذه الفجوات تأثير مختلف على عملية التوقع والاستعادة، وبالتالي على «الجشطلت» الخاص بالبعد الواقعي، لأن هذه الفجوات يمكن أن تملأ بطرق مختلفة. لهذا السبب قد يفهم نص بطرق عدة مختلفة، وليس هناك قراءة يمكنها استنفاد الإمكان الكامل؛ لأن كل قارئ سوف يملأ الفجوات بطريقته الخاصة، مستثنيا بذلك الاحتمالات الأخرى انختلفة، وعندما يقرأ، سوف يصنع قراره الخاص بكيفية سد الفجوات. بهذا الفعل المتجسد تكتشف ديناميات القراءة. وبصنعه لقراره الخاص، يسلم القارئ بعدم نضوب النص، في الوقت الذي يكون فيه عدم النضوب هذا، هو ما يدفعه إلى صنع قراره. كانت هذه العملية غير واعية بشكل أو بآخر مع النصوص التقليدية، ولكن كثيرًا ما استثمرتها النصوص الحديثة بوعي كبير. وغالبا ما تكون هذه النصوص متشظية إلى درجة ينصب اهتمام المرء معها تقريبا _ وبصورة استثنائية _ على بحث الارتباطات بين الشظايا؛ على أن هذا ليس تعقيداً لـ (سلسلة) الروابط بقدر ما هو جعلنا على وعي بطبيعة قدرتنا الخاصة على استنتاج العلاقات. في مثل هذه الحالات يشير النص مباشرة إلى مفاهيمنا المسبقة الخاصة بنا ، التي اكتشفت عن طريق فعل التأويل بما هو عنصر أساسي في عملية القراءة. في كل النصوص الأدبية، يمكن

القول إن عملية القراءة عملية انتقائية، وإن النص الكامن أغنى بشكل مطلق من أى إدراك فردى. يؤيد هذا الحقيقة القائلة بأن القراءة الثانية لقطعة أدبية غالبا ما تنتج انطباعا مختلفا عن الانطباع الأول. وقد تعود أسباب ذلك إلى تغير ظروف القارئ الخاصة، لذلك، يجب أن يكون النص على هذه الشاكلة ليسمح بهذا الاختلاف. في القراءة الثانية نميل الأحداث المألوفة إلى الظهور تحت ضوء جديد، وتبدو كأنها صححت وخصبت في الوقت نفسه.

يوجد في كل نص تتابع زمني ممكن، وعلى القارئ أن يدركه، حتما، ومن المستحيل استيعاب نص في دقيقة واحدة، حتى إن كان قصيراً. هكذا تشتمل عملية القراءة دائما على رؤية النص من خلال منظور دائب الحركة، يربط الأشكال الختلفة، وينشئ ما أسميناه بالبعد الواقعي. هذا البعد، بالطبع، يتبدل طوال الوقت الذي نقرأ فيه. ومع ذلك، عندما ننتهي من النص، ونقرأه مرة أخرى، تنتج معرفتنا الإضافية في زمن تال مختلف، وسوف نميل إلى تثبيت العلاقات بالإشارة إلى اطلاعنا على ما سيأتي، وسوف تفترض مظاهر خاصة في النص أهمية لم نقع عليها في القراءة الأولى، بينما ستتراجع مظاهر أخرى إلى الخلفية، إنها بجربة عامة وكافية لشخص لكي يقول إنه لاحظ في القراءة الثانية أنسياء لم يلتفت إليها في قراءته الأولى للكتاب، ولكن سيكون هذا صعبا على نحو مدهش من وجهة النظر القائلة بأن القارئ ينظر إلى النص من منظور مختلف في المرة الثانية. إن الوقت الذي يلي ما يدركه الشخص في قراءته الأولى، لا يمكن بأية حال أن يتكرر في القراءة الثانية، ومن المحتم أن يؤدى عدم التكرار هذا إلى تعديل في خبرة القراءة. لا يمكن القول إن القراءة الثانية «أكثر حقيقية أو أصح» من الأولى، إنهما ببساطة شديدة مختلفتان: يثبت القارئ البعد الواقعي للنص بإدراكه تتابعا زمنيا جديدا. هكذا، وحتى في الرؤى المتغيرة، يسمح النص ، بل في الواقع، يستحث قراءة إبداعية.

مهما كانت الطريقة وتحت أى ظروف، يمكن أن يبط القارئ فيها أطوار النص معاً، ستكون دائماً عمليتا التنبؤ والاستعادة هما ما يقودان إلى تشكيل البعد الواقعى، الذى يحول النص بدوره إلى تجربة للقارئ. إن الطريقة التى مخدث

بها هذه التجربة خلال عملية التعديل المستمر، مماثلة بدقة للطريقة التي تجنى بها الخبرات في الحياة. وهكذا، فإن «واقع» تجربة القراءة يمكن أن يضيء النماذج الأساسية للتجربة الواقعية:

نحن لدينا خبرة بالعالم، لا تفهم بوصفها نظاماً للعلاقات يحدد تماماً كل حادثة، ولكن بوصفها وحدة كاملة مفتوحة، توليفتها غير قابلة للنفاد... منذ اللحظة التي يتم فيها إدراك التجربة على أنها بداية المعرفة - الخبرة بمعنى الانفتاح على عالمنا الواقعي - لا تكون هناك طريقة أخرى للتفريق بين مستوى الحقائق السابقة ووحدة الحقائق الواقعية، ما يجب أن يكون عليه العالم بالضرورة، وما هو عليه بالفعل (٩).

إن الطريقة التي يعالج بها القارئ النص سوف تعكس مزاجه الخاص، وعلى هذا النحو يعمل النص الأدبي بوصفه مرآة بشكل ما. ولكن، في الوقت نفسه، فإن الواقع الذي تساعد هذه العملية على خلقه سيكون واحدا من الحقائق المختلفة عن حقائقه الخاصة. هكذا سيكون هذا الشخص مختلفا عن طبيعته (لأننا، عادة، نميل إلى الضجر من النصوص التي تضعنا مع الأشياء التي نعرفها جيداً بأنفسنا). هكذا، تكون لدينا حالة المحاكاة الساخرة الواضحة التي يدفع فيها القارئ إلى اكتشاف جوانب من نفسه لكي يجرب الواقع انختلف عن واقعه الخاص. إن تأثير هذا الواقع عليه سيعتمد كثيرا على المدي الذي سيزود به نفسه بجزء غير مكتوب في النص وبصورة نشطة، ومن ثم على التزود بكل الروابط المفتقدة، وعليه أن يفكر طبقاً للتجارب المختلفة عن بجاربه. وفي الواقع يتم هذا فـقط بأن يتــرك خلفــه العـالـم المألوف لخبرته الخاصة الذي يستطيع القارئ أن يتنبأ به فعلا في المغامرة التي يقدمها له النص الأدبي.

_ ٣_

رأينا أنه أثناء عملية القراءة يوجد نسج قائم من التنبؤ والاستعادة، قد يتحول في القراءة الثنانية إلى نوع من الاستعادة الأمامية. سوف تختلف الانطباعات التي تنشأ نتيجة

لهذه العملية من شخص إلى آخر، ولكن فقط فى نطاق الحدود التى فرضها النص المكتوب باعتبارها مقابلا للنص غير المكتوب. بالطريقة نفسها، إذا كان هناك شخصان يحدقان فى سماء الليل، فقد ينظر كلاهما إلى تجمع النجوم نفسه، ولكن سيرى أحدهما صورة محراث، أما الآخر فسوف يصف الدب الأكبر. «النجوم» فى النص الأدبى تثبت، ولكن الخطوط التى تربطها تكون قابلة للتغير. وقد يبذل مؤلف النص جهده، بالطبع، للتأثير على مخيلة القارئ - فلديه كل البهة التقنيات السردية عند تدبيره النص - ولكن لن يحاول أبهة التقنيات السردية عند تدبيره النص - ولكن لن يحاول فإذا حاول ذلك، سرعان ما يفقد هذا القارئ؛ لأنه بتنشيط فإذا حاول ذلك، سرعان ما يفقد هذا القارئ؛ لأنه بتنشيط خيالات القارئ؛ فقط يأمل المؤلف أن يورطه وأن يدرك مقاصد نصه. يسأل جيلبرت ريل Gilpert Ryle عند تخليله الخيال: «كيف يمكن لشخص أن يتصور أنه يرى شيئاً ما دون أن يكون مدركا أنه لا يراه ؟» وهو يجيب كالتالى:

لا تستلزم رؤية هيلفيلين (اسم جبل) في خيال شخص، ما تستلزمه رؤية هيلفلين ورؤية لقطات فوتوغرافية له، من امتلاك حواس الرؤية. إنها تشتمل على فكرة امتلاك رؤية لهيلفيلين، وهي لذلك عملية أكثر تعقيداً من عملية امتلاك صورة لهليفيلين، إنها أحد استخدامين من بين استخدامات أخرى عن معرفة كيف يجب أن يدو هليفيلين، أو _ بمعنى الكلمة _ هو تفكير عن كيف يجب أن يبدو هيليفيلين. إن التوقعات التي تتم عند رؤية هيليفلين في ناحية منها لا تتم في الواقع عند تصوره، ولكن تصوره شئ قد يشبه إعادة الحصول على التوقعات وهي متحققة. وبعيدا جدا عن التصور مشتملا على امتلاك حواس باهتة، أو شبح الحواس، فإنه يتضمن بالضبط فقدانا لما سيطلب شخص الحصول عليه، إذا كان أحدهم ناظراً إلى الجبل(١٠).

إذا كان شخص قد رأى الجبل، فإنه بالطبع لن يكون قادرا على تخيله بعد ذلك. وعلى ذلك، فإن فعل تصور الجبل يفترض مسبقا غيابه، يماثل ذلك، أننا فقط مع النصوص الأدبية نستطيع أن نتصور الأشياء التي ليست هناك؛ حيث يعطينا الجزء المكتوب من النص المعرفة ، ولكن ما يمنحنا فرصة تصور الأشياء هو، في الواقع، الجزء غير المكتوب من النص، لن نكون قادرين على استخدام خيالنا دون وجود عناصر غامضة _ الفجوات في النص (١١١).

لقد أيدت بخربة عن المشاهدة لدى كشير من الناس حقيقة هذه الملاحظة، ومثال على ذلك فيلم مأحوذ عن رواية، أثناء قراءة (توم جونز)، قد لا يكون لدى القراء مفهوم واضح عن الشكل الحقيقي للبطل، وعند مشاهدة الفيلم قد يقبول بعضهم دانه ليس كما تخيلته. المسألة هنا هي، أن قارئ (توم جونز) قادر على تخيل البطل لنفسه فعليا وكذلك يدرك خياله العدد الهائل من الاحتمالات؛ ففي اللحظة التي تنحصر فيها هذه الاحتمالات في صورة كاملة وثابتة، تطرد التصورات من الحلبة. ونشعر أننا وقعنا فريسة للغش بضريقة م. قد يكون هذا تبسيطاً مخلا بالعملية، ولكنه يوضح صراحة الاحتمال الذي ينبثق من حقيقة أن البطن في الرواية يجب تصوره ولا يمكن أن يشاهد. في الرواية يكون على القارئ أن يستخدم خياله في تركيب المعلومات التي قدمت له، وسيكون إدراكه الحسي أيضاً أغنى وأكثر شجاعة في آن: نمع الفيلم يتقيد القارئ بالإدراك الحسى الفيزيائي فحسب: وبالتالي يلغي بقسوة كل ما يتذكره عن العالم الدِّي ألفه.

4

إن «التصور» الذي يصنعه خيالنا هو واحد فقط من الأنشطة التي نشكل من خلالها «جشطلت» عن النص الأدبي. لقد ناقشنا بالفعل عملية التنبؤ والاستعادة؛ ولهذا علينا أن نضيف عملية دمج الجوانب المختلفة لنص معا لنشكل القوام الذي سيبحث عنه القارئ دائماً. بينما يمكن أن تتمدل التوقعات باستمرار، وبينما تتعدد التخيلات باستمرار، فسوف يستمر القارئ في نضاله، ولو بصورة غير واعية، ليوفق كل الأشياء معاً في نموذج متماسك. عند قراءة أفكار، والأمر كذلك عند سماع جملة، يكون من الصعب أن نفرق بين ما أعطى لنا وما نضيفه في عملية الإسقاط التي يتوقف حدوثها على الإدراك. إنه تخمين الملاحظ الذي يختبسر خليط الأشكال والألوان والمعنى

المتماسك، مبلوراً إياه إلى شكل عندما يكتشف التفسير المتماسك (۱۲). بتجميع الأجزاء المكتوبة من النص معاً، بجعلها قادرة على التفاعل، ونلاحظ الانجاه الذى تقودنا الأجزاء المكتوبة إليه، ونسقط عليها الثبات الذى نطلبه باعتبارنا قراء. هذا والجشطلت، يجب حتماً أن يتلون بعملية اختيارنا الشخصى. ولأن النص نفسه لا يمنح الجشطات فإنه ينشأ من التلاقى بين النص المكتوب والعقل الفردى للقارئ بما له من تاريخ خاص من التجربة، ووعى خاص، وبصيرة. إن الجشطلت ليس هو المعنى الحقيقى للنص، وهو على الأكثر معنى فردى والفهم هو فعل فردى المشاهدة الأشياء الأكثر معنى فردى والله فقط؛ (۱۳). في النص الأدبى لا يكون مثل هذا الفنهم غير منفصل عن توقعات التارئ، وحين مثل هذا الفنهم غير منفصل عن توقعات التارئ، وحين فعالية عن عتاد الكاتب.

متى اقترحت قراءة ثابتة نفسها .. تتلاشى التصورات (۱۹) . التصورات، كما يقول نورثروب فراى، تثبت أو تكون قابلة للتحديد، والواقع يتفهم جيداً تماما مثل نقيضه (۱۵) .

عادة ما يتخذ البحشطلت، الخاص بنص أو (على الأصح، يعطى) هذا الإطار الثابت أو القابل للتحديد، كما يكون هذا جوهرياً بالنسبة إلى همنا الخاص، ولكن من ناحية أخترى، لو تكونت القراءة من لا شئ سوى بناء غير مشوش بالتصورات، فسوف تكون عملية مشكوكا فيها، إن لم تكن خطرة بمعنى الكلمة، فبدلاً من جعلنا على اتصال بالواقع، ربما تؤدى بنا بعيداً عن الحقائق. بالطبع، هناك عنصر الهرب من الواقع، بالاستغراق في الخيال في الأدب كله، انهر من الواقع، بالاستغراق في الخيال في الأدب كله، انصوص التي لا تقدم شيئاً سوى عالم متناغم، خال من النصورات التي تم تثبيتها، وهذه هي التصوص التي لا نحب النصورات التي تم تثبيتها، وهذه هي التصوص التي لا نحب عامة أن نصنفها على أنها أدب. ويمكن أن نورد مجلات المرأة والأشكال الوقحة من القصة البوليسية بوصفها أمثلة.

مع ذلك، وحتى إذا كان من الممكن أن تؤدي جرعة زائدة من الأوهام إلى التفاهة، فإن هذا لا يعني أن عملية بناء التصورات سوف يستغنى عنها ذهنياً بصورة تامة. على العكس من ذلك، حتى في النصوص التي تظهر كأنها تقاوم تشكل التصور، توجه انتباهنا هكذا إلى سبب هذه المقاومة، ومازلنا نحتاج إلى وهم دائم، حيث تكون المقاومة نفسها هي النموذج الراسخ الأساسي في النص. هذا حقيقي على وجه الخصوص بالنسبة إلى النصوص الحديثة، التي يكون فيها أحكام دقيقة للتفاصيل المكتوبة، والتي تزيد نسبة الغموض: تظهر تفصيلة لتعارض أخرى، وهكذا تستثير وتخبط رغبتنا في «التصور» في أن، هكذا وباستمرار تسبب افتراضا النص لكى ينحل دون تشكل التصورات، فإن عالم النص غير المألوف سيظل غير مألوف، ومن حلال التصورات، تصبح التجربة التي يقدمها النص سهنة المنال بالنسبة إلينا، لأن التصورات فقط، في مستوياتها المختلفة مر الثبات، هي التي تجعل التجربة «ممكنة القراءة».

إذا كنا لا نستطيع أن نجد (أو نفرض) هذا الثبات، فإننا عاجلاً أو آجلاً سوف نقتل النص. العملية حمّاً هي التفسير. يستفز النص توقعات معينة نسقطها بدورنا على النص بالطريقة التي نقلل بها احتمالات تعدد المعاني إلى تفسير واحد مع الاحتفاظ بالتوقعات المستثارة، هكذا، مستخلصين معني صورياً واحداً. إن طبيعة النص المتعدد المعاني و(التمسور) الذي يصنعه القارئ هما عاملان متعارضان. فلو كان التصور كاملاً، فإن طبيعة تعدد المعاني سوف تتلاشي، وإذا كانت طبيعة خاصية تعدد المعاني طاغية، فإن التصورات ستتحطم كلها. كلا الطرفين يمكن تصوره، ولكن في النص الأدبي المستقل نجد دائماً شكلا من أشكال التوازن بين النزوعين المتعارضين. لذلك ، لا يمكن أن يكون تشكل التصورات كلباً، ولكن عدم الاكتمال هذا أن يكون تشكل التصورات كلباً، ولكن عدم الاكتمال هذا

بالنظر إلى تجربة القراءة، لاحظ والتر باتر ذات مرة:

لأن القارئ وقور تكون الكلمات هي الأخرى رزينة والكلمة المزخرفة، الشكل، الشكل الثانوي،

أو اللون أو الإحالة نادراً ما تقنع بالموت أو بأن تصدق على نحو تام في اللحظة المناسبة، ولكنها ستبقى للحظة حتماً منشطة (لفكرة بارعة مفاجئة) خلفها، عما يمكن أن يكون تداعياً غرياً للمعانى والأفكار (١٦).

حتى بينما يبحث القارئ عن نموذج ثابت فى النص، في بينما يبحث القارئ عن نموذج ثابت فى النص، في كشف أيضاً دوافع أخرى لا يمكن أن تندمج فى الحال، أو حتى ستقاوم الاندماج النهائي. هكذا، ستبقى التصورئ المتشكل أثناء القراءة. ولكن هذا الانطباع، بالطبع، يكتسب فقط من خلال قراءة النص. هكذا لا يكون المعنى الشكلي سوى تحقق من ولأن هذا التحقق يسبب هذا الغنى العظيم الذى نبحث عنه لنحصره، فى الواقع فى بعض النصوص الحديثة، يكون وعينا بهذا الغنى له الأسبقية على أى معنى صورت.

لهذه الحقيقة نتائج عدة يمكن أن يتم تناولها بصورة منفصلة بهدف التحلبل، على الرغم من أنها ستعمل كلها معا في عملية القراءة. كما رأينا، يكون المعنى الثابت والمعنى الصوري معنيين جوهريين لفهم تجربة مألوفة، تلك لتى يمكننا أن ندمجها في عالم خيالنا الخاص خلال عملية بناء التصور. في الوقت نفسه، يتعارض هذا الثبات إلى من احتمالات التحقق الأخرى، ويهدف هذا الثبات إلى استبعاد النتيجة التي يترافق بها المعنى الشكلي دائماً مع التسورات الغريبة للمعانى، التي لا تتلاءم مع التصورات المنسكلة. النتيجة الأولى هي، في الواقع، أنه عند تشكل المنسورات وبتحفظ كبير، ينطبق هذا عملياً على النصوص التي تحققت فيها توقعاتنا فعلياً، مع أنه سيكون لدى أحدهم فكرة عن أن تحقق توقعاتنا صيصاعد على الدى أحدهم فكرة عن أن تحقق توقعاتنا صيصاعد على

التصور يتناقض تدريجياً مع التوقع الذي تضاعف، والمفترض أن نسلم به جدلا ونطلب المزيد (۱۷).

تشير التجارب في الجشطلت السيكولوچي إلى شئ واضع في كتاب جومبرش Gombrich (الفن والوهم):

مع أننا يمكن أن نكون واعين عقلياً بحقيقة أن أى مجربة يجب أن تكون تصوراً، فإننا لا نستطيع أن نتحدث على نحو صارم، بأننا نراقب أنفسنا حائزين على وهم (١٨٥).

الآن، إن لم يكن التصور حالة مؤقتة، فإن هذا يعنى أننا كان يمكن أن نكون، كما حدث، مدركين لها باستمرار. وإذا كانت القراءة على وجه الحصر هى مسألة إنتاج تصور وهو اعتقاد ضرورى لفهم بجربة غير مألوفة فعلينا أن نبعد خطر الوقوع ضحية لخدعة فادحة. ومن الدقيق القول إن عملية التصور المؤقتة تكتشف أثناء عملية القراءة كاملة.

عندما تترافق باستمرار بنية التصورات مع «المرافقات الغريسة» التي لا يمكن أن تكون متناغمة مع التصورات، يكون على القارئ أن يتخلى باستمرار عن محددات «المعنى» التي منحها للنص. ولأنه من ينى التصورات، فإنه يتأرجح بين التورط في هذه التصورات وملاحظتها، ويجعل ذاته منفتحة على العالم غير المألوف دون أن يسجن نفسه فيه. يتحرك القارئ خلال هذه العملية إلى حاضر العالم الروائي، كما يمارس وقائع النص كما تحدث.

فى التقلب بين الاستمرارية والترافق الغريبة من جانب، وملاحظة التصورات والتورط فيها، من جانب آخر، يكون القارئ ملتزما بإدارة عملية اتزانه الخاص، وهو ما يشكل الخبرة الجمالية التي يقدمها النص الأدبى. ومع ذلك، إذا حقق القارئ هذا التوازن فإنه بوضوح لن يكون، بعد، مرتبطا بعملية الاستمرارية ومقاطعة الاستمرارية. ولأن هذه العملية هي ما يخلق عملية التوازن، أمكننا القول إن عدم التحقق الرامخ للتوازن هو شرط مسبق لحدوث الدينامية الكبيرة لهذه العملية. سيكون من المحتم علينا في بحثنا عن الاتزان أن نبدأ بتوقعات بعينها سيكون تخطيمها مكملا للتجربة الجمالية.

فضلا عن هذا، لكي نقول فقط (إن توقعاتنا تحققت، فسيعنى هذا أننا أخطأنا في حق تعبير آخر ملتبس بشكل بين. فمن ناحية، يبدو هذا الموقف منكرا للحقيقة الواضحة التي تشتق من المفاجآت أكثر مما تشتق من استمتاعنا، من خيانات توقعاتنا. يكمن حل هذه المفارقة في ايجاد أرضية للتفريق بين االدهشة، والإحباط. تقريبا، يمكن أن يتم التفريق طبقاً لتأثيرات الدهشة والإحباط علينا. الإحباط يعوق الفعالية أو يكبحها. إنه يحتم توجها جديدا لأنشطتنا إذا لزم علينا الهسروب the cul de sac بناء على ذلك، نتخلى عن الشئ المحبط ونعود إلى النشاط الاندفاعي الأعمى. من ناحية أخرى تسبب الدهشة فقط تخليا مؤقتا عن الصورة التمهيدية لنتجربة، واستعانة بالتأمل الحاد وإنعام النظر. من جانب آخر، ترى عناصر الدهشة في ارتباطها بما مضى قبل ذلك، وبكل اندفاع التجربة، يكون الاستمتاع بكل هذه القيم شديدا إلى أبعد حد. أخيراً، يكون من الواضع ضرورة أن تظل هناك دائما درجة من درجات الخيالية أو الدهشة في كل هذه القيم إذا أمكن عمل تحديد تصاعدي لاتجاه الفعل الكلي.. وأي تجربة جمالية تميل إلى إظهار تفاعل مستمر بين العمليات «الاستدلالية» وغير «الاستدلالية(١٩).

إن التفاعل بين العمليات «الاستدلالية» وغير «الاستدلالية» هو ما يمنع النص معناه الشكلى، وليس النوقعات الفردية أو المفاجآت أو الإحباطات الناتجة عن المنظورات المختلفة. لا يتخذ هذا التفاعل مكانا في النص نفسه بوضوح ولكنه يمكن أن يتخلق أثناء عملية القراءة، ويمكن أن نستنتج أن هذه العملية تصوغ شيئا ما غير مصوغ في النص، وبالتالي تمثل قصدها. هكذا، نكشف بالقراءة عن الجزء غير المصوغ من النص، ويكون عدم التحديد هو القوة التي تدفعنا للعمل بمعزل عن المعنى الشكلى، بينما يمنحنا الدرجة المناسبة من الحرية للقيام بهذا الفعل في الوقت نفسه.

سنجد «تفسيرنا» مهددا، إن جاز التعبير، بوجود احتمالات أخرى «للتفسير»، وهكذا تنشأ مناطق أخرى من عدم التحديد (يمكن أن نكون مدركين لها بصورة باهتة فقط، وعامة، قد نتخذ باستمرار «قرارات» تستبعدها). في فصل من رواية، على سبيل المثال، نجد أحياناً أن الشخصيات ولأحذاث والخلفيات تبدو كأنها تغير دلالاتها؛ وما يحدث بالنعل هو أن الاحتمالات الأخرى تبدأ في الظهور بقوة أكثر، ندرجة نصبح معها مدركين لها مباشرة. في الواقع، يجعلنا هذا التباين الشديد في المنظورات نشعر أن الرواية أكثر بحقيقية من الحياة». لأننا بأنفسنا نقوم بتثبيت مستويات التفسير والتحول من مستوى إلى آخر، كما ندير عدلية اتزاننا، ونحن أبضا من يضفي على النص نبض الحياة الديناميكي، الذي يمكننا بدوره من استيعاب تجربة غير مألوفة في علمنا الشخصي.

عندما نقرأ نتأرجع بدرجة متفاوتة بين بناء التصورات وتخصيمها. في عملية الشد والجذب، ننظم ونعيد تنظيم المعلومات المختلفة التي يقدمها لنا النص. هذه هي العوامل لمعطاة، النقاط المرسخة التي نؤسس عليها «تفسيرنا» في محاولة لتكييفها معا بالطريقة التي نظن أن المؤلف أرادها:

تى يدرك المشاهد عليه أن يبدع بخربته الخاصة، ويجب أن يشتمل إبداعه على العلاقات القابلة للمسقارنة بتلك التى يحملها المنتج الأصلى. انهما ليسا متطابقين بأى معنى حرفى، ولكن مع المستقبل كما هو الحال مع الفنان يجب أن يكون هناك طلب على العناصر الموجودة كلها في الشكل مع أنها ليست في التفاصيل ، والأمر نفسه عند القيام بعملية التفسير التى يمارسها مبدع العمل باستمرار. فبغير أى تفاعل فإن العمل لا يتم تلقيه على أنه عمل فني (٢٠٠).

إن فعل إعادة الخلق ليس عملية سهلة أو مستمرة، لكنه - في جوهره - يعتمد على إعاقة التدفق لتقديمه بشكل مؤثر. نحن ننظر إلى الأمام، ننظر إلى الخلف، نقرر، نغير قراراتنا، ونشكل توقعات، ونصطدم بعدم مخققها، نسأل،

نتأمل، نقبل، نرفض، هذه هي عملية التفاعل الديناميكية. يوجه هذه العملية مكونان بنائيان رئيسيان داخل النص، الأول ذخيرة النماذج الأدبية المألوفة والمواضعات الأدبية المتكررة دوريا، مع تصورات لمجتمع مألوف وسياقات تاريخية. والثاني، تقنيات أو استراتيجيات اعتادت على وضع المألوف ضد غير المألوف. إن عناصر الذخيرة المسرحية والألحان توضع لها دائما خلفية أو واجهة من المبالغات الاستراتيجية الناجمة عن المبالغة في التخيل، التحقير أو حتى إبطال الإيهام. تتجه عدم ألفة القارئ لما يعتقد أنه أدركه إلى خلق توتر، وسوف يكثف هذا التوقعات.

على نحو مماثل، ربما نجابه بالتقنيات السردية التي ترمخ الروابط بين الأشياء التي يصعب علينا الربط بينها، فتكون مجبرين على إعادة النظر في المعلومات التي تبنيناها في البداية حتى تصبح واضحة المعالم نماما. يحتاج المرء فقط إلى تذكر الخدعة شديدة البساطة التي وظفها الروائيون غالبا، ويحتل المؤلف بها مكانا في السرد، هكذا، مرسخا وجهات النظر التي لن تنشأ خارج السرد المتاخمة للأحداث الموصوفة. وقد سمى واين بوث هذه العملية ذات مرة «الراوى غير الموثوق به، (٢١)، لكي يبين المدى الذي يمكن عنده أن يقاوم ابتكار أدبي التوقعات الناشئة خارج النص الأدبي. قد بعمل نوع الراوي في تعارض دائم للانطباعات التي يمكن أن نشكلها من ناحية أخرى. السؤال الذي يلح الآن، من ثم، هو عما إذا كانت هذه الاستراتيجية تعارض تشكل التصورات التي يمكن دمجها في نموذج ثابت، واضعة، إن جاز التعبير، مستوى أعمق من انطباعاتنا الشخصية. ربما نكتشف أن الراوي الخاص بنا، بتعارضه معنا، يجعلنا في الواقع ضده، مقويا بهذه الوسيلة ما يظهره لكي يتم تدميره. وبصورة اختيارية، قد نرتاب كثيرا في كوننا بدأنا التساؤل عن كل العمليات التي تقودنا إلى اتخاذ قرارات تأويلية. أيا ما كان السبب، فسنجد أنفسنا خاضعين للتفاعل بين تشكل التصور وتخطيم التصور، وهو ما يجعل من عملية القراءة عملية إعادة إبداع على نحو جوهري.

قد نأخذ، تصوراً بسيطاً عن هذه العملية المعقدة، حدثاً في (يوليسيز) لـ «چويس» يلمح فيه سيجار بلوم إلى رمح يوليسيز. إن سياق (سيجار بلوم)، يستدعي عنصرا مستقلا من ذخيرة المسرح (رمح يوليسيز)، وتربطهما التقنية السردية واحدا إلى الآخر كما إن كانا متطابقين. كيف لنا أن النظم، هذه العناصر الشباعدة، التي يمكن لنا أنا نلسصل عنصرا منها عن الأخر بصورة واضحة جد من خلال الحقيقة الواضحة القائلة بألهما موضوعان معا. ما الإمكان هنا لنموذج ثابت؟ قد تقول إنها سخرية ــ على الأقل هذ ما فهمه كثيرون من قرء جويس المشهورين(٢٢). ني هذه الحالة ستكون لسخرية هي شكل التنظيم الذي يدمج المادة الخام إذا كان الأن كذات فما الذي يعث صي سخرياً! مع يوليسين أر سيحار ١٠٠٠ نا لشب الذي يحيم ساء السؤل ليسيط يثير بالمدر الزار للثبات الذي رسخداد الى لوقع، ريلداً ني خطيب حراسة عناما بجعنا مشكلات بحرى تشعريها ليساع كالت متعلقة بالتتراذ الحدير بالملاحظة بين شرمج ويسيجان اختيارات شني تأسيءي اللهن، ولكن التنوع وحده كاف للمرء مع الانصاع الله حطمه النموذج الثابت. من الممكن أن يظل المرء، مع ذلك. معتقدا أن السخرية تملك مفتاح اللغز، فإن هذه سخبة لابد أن يكون لها طبيعة غريبة جدا، لأن النص استنكر على یعنی فحسب عکس ما تشکل، بل قد یعنی شیئا بمکر "لا يتشكل على الإطلاق. في اللحظة التي نحاول فيها فرض نموذج ثابت على النص تبدأ التناقضات في الظهور. هذا هو: إن جاز التعبير، الوجه الآخرلعملية التأويل، هو منتج لا إرادى للعملية التي تنتج التناقضات بمحاولة تفاديها. إن حضورها لشبديد هو من يجبرنا إلى المص ويجببرنا على الأنصار بالتحديات الإبداعة؛ بيس سص فحسب، بل لأنفست يف

هذا الشرك المنصوب المقارئ حيوى بالنسبة الى أى نوع من النصوص، ولكن فى النص الأدبى يكون لدينا الحالة الغريبة حيث لا يمكن للقارئ أن يعرف ما يستنزم مشاركته الفعلية. نحن نعرف أننا نشارك فى تجارب معينة، ولكننا لا نعرف ماذا سيحدث لنا فى غضون هذه العملية. هذا يفسر حاجتنا إلى الحديث عن كتاب نكون قد تأثرنا به بوضوح، نحن لا نريد الهروب منه بالحديث عنه ، نحن ببساطة نريد

أن نفهم بوضوح أكثر ما الذي تورطنا فيه القد قاسينا تجربة، وتريد الآن أن نعرف بوعي ما الذي جربناه. قد يكون هذا هو الفائدة الأولية للنقد الأدبى - فهو يساعد على الوعى بجوانب النص التي يمكن بطريقة أو بأخرى أن تظل محجوبة في العقل الباطن؛ إنه يشبع رغبتا أو يساعد على إشباعها - لنتحدث عما قرأنا.

إن المعالية على أدبي بخارة عن طريق الاستدعاء الواضع والإنكار الوضح بدائو مألوك إن باليشر توكيلا الافتراضاتنا في جدية يشره إلى راهندا لخاص له رمكنا يعيل إلى عداد لكن راء توجيد القط عندا تشوق على مقاهيمت السبقة وشرك حمدة الرب لكرنا ألى وضع يسمح بحدد خارب مديد كدارات عدارات الكرنا ألى وضع يسمح بحدد خارب مديد كدارات الدارات التي المراكب في يتا في تشكيل المساول المدارات الدارات المراكبة الرسائل على يتو ينا المحدول المدارات الدارات الدارات المدارات المدا

- 6 -

سارك

في خبيلنا عملية القراءة، حتى الآن، لاحظنا لـ الله جوانب مختلفة تشكل ساسيات العلاقة بين القارئ وخش، عملية التنبؤ والسعادة، والظهور الناهج للنص بوصفه حدثًا معيشا، ولضاع ناحما عن محاكاة لحياة الواقعية لمدة

أى حدث معين يجب، بدرجه أو بأخرى، أ يظل مفتوحا. في القراءة يجبر هذا القارئ باستمرار على البحث عن الثبات، فيه فقط يمكن أن يغلق المواقف إغلاقا تاما وأن يفهم غير المألوف، ولكن بنية الثبات هي نفسها عملية معيشة يجبر فيها المرء باستمرار على اتخاذ قرارات منتقاة - تعطى هذه القرارات بدورها واقعية للاحتمالات التي تستبعدها، بقدر ما يمكن أن تعطى النتيجة المطلوبة باعتبارها إقلاقا مستوا للثبات المستقر.

هذا ما يسبب تورط القارئ في النص - الجشطلت الذي أنتجه بنفسه.

خلال هذا التورط لا يقصد القارئ إلى الانفتاح على حفريات النص وترك مفاهيمه الخاصة المسبقة وراء ظهره. يمنحه هذا الفرصة لممارسة التجربة بالطريقة التى وصفها جورج برنارد شو George Bernard Sshaw ذات مرة:

لقد تعلمت شيئا ما، وهذا دائما يترك شعورا في البداية كما لو كنت فقدت شيئاً ما (٢٣).

تعكس القراءة بنية الخبرة بالقدر الذى يجب معه "ن نعطل الأفكار والمواقف التى تحدد شخصيتنا قبل أن نستطنع أن نمارس عالم النص الأدبى غير المألوف. ولكن خلال هذه العملية يحدث شئ ما لنا.

هذا الشئ يحتاج إلى النظر إليه بالتفصيل، خاصة عند دمج غير المألوف في نطاق خبرتنا التي حجبت إلى حد ما، مع فكرة شائعة جدا في النقاش الأدبى: أي أن عملية الاستحواذ، على غير المألوف، قد صنفت على أنها تطابق القارئ مع ما يقرأه. غالبا يستخدم المصطلح انمائل كما لو كان بمعنى الشرح، بينما الحقيقة الواقعة أنه لا يعنى أكثر من الوصف. إن ما يقصد عادة به التماثل هو تشببت الصلات بين نفس المرء وشخص آخر خارج نفس المرء الصلات بين نفس المرء وشخص آخر خارج نفس المرء أرضية مألوفة نكون قادرين أن نمارس عليها غير المألوف إن أوصل موقفا في انجاه هذه التجربة، وفوق هذا، أن يوصل موقفا في انجاه هذه التجربة. وعلى ذلك وفالتماثل ليس غاية في ذاته، ولكنه حيلة يحفز بها المؤلف موقفا عند القارئ.

ليس هدف هذا بالطبع إنكار أن هناك بزوغا لشكل من المشاركة عندما يقرأ شخص، الشخص الذى ينجذب إلى النص تحديد كأن لديه الإحساس بأنه لا توجد مسافة بينه وبين الأحداث الموصوفة. يكون هذا التورط رأيا جيدا عن رد فعل الناقد عند قراءة (Jane Eyre) لشارلوت برونتى:

لقد رفعنا شأن جين إير ذات مساء شتوى، وباستياء، إلى حد ما، من التعليقات المتطرفة التي

سمعناها ، وبصرامة قررنا أن نكون نقديين مثل كروكنر. ولكن عندما نقرأً فيها كلا من التعليقات والنقد، ونطابق أنفسنا مع جين، وأخيرا تزوجت السيد روستر في الرابعة صباحا تقريبا(٢٤).

السؤال المطروح الآن هو: كيف ولماذا يضع الناقد نفسه موضع جين Jane ؟

كى نفسهم هذه والتجربة الكون ملاحظة جورج باولت Georg Poull المهمة جديرة بالنظر إليها، حيث يقول إن الكتب يتحقق وجودها نماما فقط عندما تقرأ (٢٥٠). أمر حقيقى أن الكتب تتألف من أفكار مدروسة من قبل شخص آخر، ولكن عند القراءة يصبح القارئ فاعلا لفعل التفكير، هكذا تختفى تقسيمة الفاعل والمفعول التي تكون، من ناحية أخرى، مطلبا مسبقا للمعرفة كلها، وحذف هذه التقسيمة يضع القراءة في وضع متميز بوضوح فيما يتعلق بالملاحظة الممكنة لتجارب جديدة. قد يوضح هذا لماذا يساء تفسير العلاقات مع النص الأدبى غالبا باعتبارها تماثلا. انطلاقا من فكرة أنه يجب علينا عند القراءة أن نفكر في أفكار شخص آخر يقدم بلوت النتائج التالية:

أيا ما كان ما أعتقده جزءا من عالمى العقلى، مع ذلك، أنا أفكر هنا فى فكرة تنتمى بوضوح إلى عالم عقلم آخر؛ تلك التى تصبح داخلى تماماً بوصفها فكرة لم أخلقها. حقا الفكرة لا تصدق، والأمركذلك أيضا لو عكسناه، لأن كل فكرة لابد لها من فاعل يفكر فبها، هذه الفكرة الغيبية بالنسبة إلى وأيضا داخلى، يجب أن يكون لها فاعل داخلى .. متى قرأت، فأنا أنطق «أنا لها فاعل داخلى .. متى قرأت، فأنا أنطق «أنا ليكون الها فاعل داخلى .. كون غريبا بالنسبة إلى، وأيضا تكون الها دأنا _ !ه التى أنطقها ليسست ناه التى أنطقها ليسست

ولكن بالنسبة إلى «بلوت» هذه الفكرة هى فقط جزء من القصة. الفاعل الغريب الذى يفكر فى الفكرة الغريبة داخل القارئ يشير إلى الحضور المحتمل للمؤلف، الذى يمكن لأفكاره أن «تتغلغل» بواسطة القارئ: تكون هذا الظروف المميزة لكل عمل أستدعيه إلى الوجود مرة أخرى بوضع وعيى تحت تصرفه. أنا لا أعطيه وجوده فحسب، بل أيضا وعيه بالوجود (۲۷).

سيعنى هذا أن الوعي يشكل النقطة التي يلتقي عندها القارئ والكاتب، وفي الوقت نفسه يتبعها توقف إقصاء الذات المؤقت الذي يحدث عند القارئ عندما يستحضر عقله الواعي إلى الوجود الأفكار التي شكلهـا المؤلف. تؤدي هذه العملية إلى ظهور شكل من أشكال الاتصال الذى _ مع ذلك _ وطبقا لـ (بلوت) يعتمد على شرطين: قصة حياة المؤلف التي يجب أن تستبعد من العمل، ومزاج القارئ الشخصى الذي يجب أن يستبعد من فعل القراءة. عندما يتحقق هذان الشرطان يمكن أن تتخذ أفكار المؤلف مكانا داخل القارئ بشكل ذاتي، الذي سيصدق ما ليس هو. يعقب هذا أن هذا العمل نفسه يجب أن يتم تناوله على أنه وعي، لأنه بهذه الطريقة فقط يكون هناك مبدأ أساسي لعلاقة المؤلف _ القارئ، العلاقة التي تستطيع وحدها تخطي تضاد قصة حياة المؤلف الخاصة ومزاج القارئ الخاص. هذه النتيجة التي يرسمها بلوت عندما يصف العمل بوصفه حضورا ذاتياً أو بجسيداً للوعى:

وهكذا لا ينبغى أن أتمهل فى إدراك أنه طالما يتم إحياء، بهذا الشهيق المفعم بالحياة الذى ينفخ فيه روحا بواسطة عملية القراءة، يصبح عملا أدبيا (على حساب القارئ الذى تتوقف حياته الخاصة مؤقتا) نوعا من الكائنات الإنسانية، الذى هو عقل واع بذاته، يشكل نفسه فى داخلى بوصفى الفاعل للمفعول به الخاص داخلى

على الرغم من صعوبة أن ينبع مثل هذا المفهوم المجسد للوعى الذى يشكل نفسه فى العمل الأدبى، هناك برغم ذلك نقاط محددة فى نقاش بلوت that are worth holding خطوط مختلفة بطريقة ما.

إذا كانت القراءة تلغى التقسيم فاعل _ مفعول الذى يشكل كل الإدراك الحسى، تختل القارئ - نتيجة لهذا -أفكار المؤلف، وهذه بدورها ستؤدى إلى رسم حدود جديدة. النص والقارئ لا يتحديان أحدهما الآخر يوصفهما فاعلا ومفعولا بعد كل هذا، وبدلا من هذا يتخذ التقسيم مكانا داخل القارئ نفسه. عندما يعتنق شخص أفكار شخص آخر، تتراجع شخصيته مؤقتا إلى الخلف، لأنها تستأصل بهذه الأفكار الغريبة، التي أصبحت الآن الموضوع الذي تركز انتباهه عليه. عندما نقرأ يحدث تقسيم صناعي لشخصياتنا لأننا نأخذ لأنفسنا شيئا ما ليس نحن بوصفنا ذواتا. وهكذا، تعمل القراءة على مستويات مختلفة. فبرغم إمكان إيماننا بأفكار شخص آخر ـ فإن ما لن نخفيه تماما - سيبقى فحسب قوة واقعية كبيرة متفاوتة. هكذا، هناك مستويان للقراءة الـ «أنا ـ me الغريبة والحقيقية، اللتان لن تنفصلا تماما بعضهما عن الآخر. في الواقع، نستطيع أن نجعل أفكار ليخص آخر موضوعا ممتعا لأنفسنا إذا كانت الخلفية الواقعية لشخصيتنا تستطيع أن تتبناها. يرسم كل نص نقرأه حدودا مختلفة داخل شخصياتنا. لذلك، فإن الخلفية الواقعية (الدأنا؛ الحقيقية) ستتخذ شكلا مختلفا، طبقا لموضوع النص محل الاهتمام. هذا حتمى إذا كانت العلاقة بين المُوضوع الغريب والخلفية الواقعية هما ما يجعلان من المكن لغير المألوف أن يصبح واقعيا.

فى هذا السياق هناك ملاحظة مستوحاة من D.w Harding، تجادل فكرة والتماثل؛ مع المقروء:

إن ما يسمى أحيانا تحقيق أمنية في المسرحيات والروايات يمكن أن يوصف بصورة مقبولة ظاهريا بوصف تشكيل أمنية أو تماثلا للرغبات. إن المستويات الثقافية التي تعمل فيها الأمنية بصورة كبيرة جدا، هي العملية نفسها.. إنه يبدو أقرب إلى الحقيقة.. إن الروايات تتشكل للتعريف بقيم القارئ أو المتفرج، وربما توقظ رغباته، بدلا من الاعتقاد بأنها تشبع رغبة بواسطة بعض آليات التجربة البديلة (٢٩).

هنا يكمن البناء الجدلى للقراءة. يمنحنا الاحتياج إلى حل الشفرة الفرصة لتشكيل قدرة خاصة بنا على حل الشفرة، على مبيل المثال، نستحضر في المقدمة عنصرا من عناصر وجودنا لا نعيه بصورة مباشرة. إن إنتاج معنى النص الأدبى - الذى ناقشناه في علاقتة بتشكل وجشطلت، النص - لا يستلزم فحسب اكتشاف غير المتشكل، الذى يمكن أن يقتبسه خيال القارئ النشيط، ولكنه يستلزم أيضا الاحتمال الذى يمكن أن نشكله بأنفسنا، وبالتالي نكتشف ما بدا في السابق مراوغا لوعينا. هذه هي الطرق التي تمنحنا بها قراءة الأدب الفرصة لتشكيل غير المتشكل.

فى فعل القراءة، أن نفكر فى شئ لم نجربه بعد، لا يعنى كوننا فى وضع يسمح بتصور أو حتى فهم هذا الشئ فحصب، بل يعنى أيضا أن وظائف المفاهيم تلك ممكنة وناجحة إلى درجة أنها تقود إلى شئ ما متشكل داخلنا. إن أفكار شخص آخر يمكن أن تأخذ شكلا أثناء العملية، إذا استدعبت إلى الحلبة مقدرتنا الشخصية غير المتشكلة على حل شفرة هذه الأفكار، المقدرة الشخصية التى تشكل نفسها أيضا عند فعل حل الشفرة. الآن، ولأن هذا التشكل ينفذ بالشروط التى وضعها شخص آخر، أفكاره موضوع قراءتنا، فلن تكون قدرتنا على حل الشفرة على امتداد توجهاتنا الخاصة.

هوامش:

M. Merleau- Ponty, Phenomenology of Perception, : انظر (1) trans. Colin Smith (New York, 1962), pp. 219, 221.

Gilbert Ryle, «The Concept of Mind» (Harmondsworth), : انظر (۱۰) New Literary History, 1 (1970), 553.

الغر: ؛ Iser, pp. 11 ff., 42 ff.

E. H. Gombrich, Art and Illusion (London, 1962), p. : انظر (۱۲) 204.

Louis O. Mink, «History and Fiction as Modes of: انظر (۱۳) Comprehension», New Literary History, I (1970), 553.

Gombrich, p. 278. : انظر : (١٤)

Northrop Frye, Anatomy of Criticism (New York,: انظر (۱۵) 1967), pp.169 f.

(۱۸) نفسه ، ص ۰ .

B. Ritchie, «The Formal Sturucture of the Aesthetic: انظر (۱۹) Object», The Problems of Aesthetic, ed. by Eliseo Vivas and Murray Krieger (New York, 1965), pp. 230.

Roman Ingarden, Vom Erkennen des Literarischen (: انظر (۱) Tubingen, 1968), pp. 49 ff.

Roman Ingarden, das : المصطلح بالتنف مسيل انظر بالتنف منا المصطلح بالتنف مسيل انظر (۲) Literarische Kunstwerks (Tubingen, 1960), pp. 270 ff.

Laurence Sterne, Tristram Shandy (London, 1956). : انظر (۳) الظر (۱۱, chap. 11, 79.

Virginia Woolf, The Common Reader, First Series: نظر (٤) (London, 1957), p. 174.

lngarden. Vom Erkennen des literarische Kunstwerks. : انظر (٥) p. 29.

Edmund Husserl, Zur Phanomenologie des inneren : انظر (٦) Zeithewusstseins, Gesammelte Werke 10 (Haag, 1966), 52.

Ingarden, Vom Erkennen des literarische Kunstwerks, : انظر (۷) p. 32.

(A) انظر: النائنة أكثر تفصيلاً لوظائف (الفجرات) في النصوص الأديبة Wolfgang Iser, «Indeterminacy and the Reader's: اسطر Response in Prose Fiction», Aspects of Narrative, English Institute Essays, ed. by J. Hillis Miller (New York, 1971), pp. 1-45.

692, quoted by Kathleen Tillistson, Novels of the Eighteen-Forties (Oxford, 1961), pp. 19 f.

Georges Poulet, «Phenomenology of Reading» New : انظر (۲۰) Literary History, I (1969), 54.

(۲۱) نفسه، ص ۵۰ .

(۲۷) نفسه، ص ٥٩ .

(۲۸) تقسه، من ۹۹ .

D. W. Harding, «Psychological Processes in the: انظر (۲۹)
Reading of Fiction», Aesthetics in the Modern World, ed
by Harold Osborne (London, 1968), pp. 313 ff.

John Dewey, Art as Experience (New York, 1958), : انظر (۲۰) p. 54.

Wayne C. Booth, The Rhetoric of Fiction (Chicago, : انظر (۲۱) 1963), pp. 211 ff., 339 ff.

Richard Ellmann, «Ulyssus: The Divine Nobody»,: انظر (۲۲) Twelve Original Essays on Great English Novels, ed. by Charles Shapiro (Detroit 1960), p. 247, classified this particular allusion as 'mock-heroic.'

G. B. Shaw, Major Barbara (London, 1964), p. 316. : انظر (۲۳) William George Clark, Fraser's, December, 1849, : انظر



المؤول والعلامة والتا ويل ـ بصدد بورس ـ

المدخل:

في نسهاية الستينيات مسن هذا القرن، أبسدى بنفنيست (E. Benveniste) استغرابا كبيراً - وهو يقدم بورس إلى الباحثين الفرنسيين - من وجود نسق سميائي متسيب لا يخكمه حدود ولا ضفاف ولا تخوم. فهذا النسق الذي يري في العلامة أساس الكون كله، في التصنيف والتعريف والاشتغال، لا يمكن أن يكون منطلقاً صلباً لسيرورة التدليل التي تعد الغاية النهائية من وجود أي نسق. فمادام ﴿ الأول ﴾ يحيل على « الثاني، عبر «ثالث، هو نفسه قابل لأن يتحول إلى (أول؛ يحيل على (ثان؛ عبر (ثالث؛ جديد، فإن إمكان اكتفاء العلامة بذاتها أمر مستحيل. والخلاصة أن هذا :

الصرح السميائي الذي شيده بورس لا يمكن أن يستوعب نفسه بنفسه. فلكي لا تندثر العلامة

داخل هذا التوالد اللامتناهي، يجب الإقرار، في لحظة ماً، بوجـود اخـتـلاف بين العـلامـة

إن استغراب بنفنيست من غياب هذا الاختلاف، ومن وجود كيان علامي يتطور بشكل لولبي في انجّاه أفاق دائمة التجدد ضمن نسق يوضح نفسه بنفسه كما يقول إيكو، يعد عكس ما تصور بنفنيست دليلا على أصالة هذا الصرح السميائي وغناه. فما يبدو كأنه سلسلة من الإحالات التي لا يحكمها ضابط ولا رادع، هو ما يشكل الإضافة الحقيقية التي تضمنها تعريف العلامة عند بورس. فمقولة المؤول -الحجر الأساس في أي تعريف للتدليل - يشكل نقطة الارتكاز الأولى في تعريف العلامة وفي وجودها وفي أشكال بخلياتها. فما دام التوسط (الأشكال الرمزية على حد تعبير كاسيرير)، هو المبدأ المركزي في إدراك العلاقة بين الذات وما يوجد خارجها، فإن المؤول هو المصفاة التي يتم عبرها تسريب

الصور المتنوعة التي تتزيا بها الموجودات الواقعية منها والمتخيلة، أوالقابلة للتخيل أو غير القابلة للتخيل، كما كان يحلو لبورس أن يقول.

١ - المقولات واللامتناهي والعلامة :

إن هذا التصورالخاص للعلامة هو مدخلنا الرئيس للحديث عن مفهوم غنى للتأويل انطلاقا - بالتحديد - مما أثار استغراب بنفنيست واندهاشه. وهو نفسه ما سيتيح لنا فرصة استحضار نمط آخر للتدليل عبر إقامة رابط بين مفهوم المؤول هذا وآليات إنتاج الدلالة بوصفها صلة وصل دائمة بين مادة منظمة للأكوان القيمية العامة، وأشكال التجلى التي تعد أفقا دائم التجدد. ومن أجل توضيح ذلك، سعمل على تحديد مفهوم العلامة ضمن السيروة التي يطلق عليها بورس السميوزيس (sémiosis)؛ أي السيرورة المؤدية إلى بورس السميوزيس (sémiosis)؛ أي السيرورة المؤدية إلى

بدءاً، مجدر الإشارة إلى أن تكوين العلامة الثلاثي (ماثول الموضوع - مؤول) هو بالتحديد استعادة للتقسيم الثلاثي الذي يحكم عملية إدراك الكون وضبط قوانينه. والأمر - هنا - يخص المقولات الفينومينولوچية التي يحددها بورس في اولانية، ودانيانية، ووالثانية، وبناء على هذا، فإن استيعاب كنه العلامة وطرق اشتغالها ونمط الإحالات داخلها مشروط بفهم إواليات الإدراك الذي يستند، عند بورس، إلى النوعية والأحاسيس (أول)، وإلى الموجودات الفعلية (ثان)، وإلى رابط الضرورة والفكر والقانون (ثالث). ومن السهل جداً وضع هذا الترابط ضمن منطق الإحالات الخاصة بالعلامة : فالأول يحيل على الثاني عبر أداة التوسط التي يمثلها الثالث. وبعبارة أخرى، فإن الأحاسيس والنوعيات هي معطيات عامة (أول) تُصب في الموجودات الفعلية (ثان)، وذلك عبر قانون يضمن دوام الإحالة وتحديد وجودها استقبالا (ثالث).

إن هذا النمط الشلائي في الإحالة هو أساس وجود العلامة. فالماثول (représentamen) يحيل على موضوع (objet) عبر مؤول (interprétant) وفق شروط الفعل المركب للإدراك. وهذا معناه النظر إلى الدلالة باعتبارها

سيرورة في الوجود وفي الاشتغال، وليس معطى جاهزاً يوجد خارج الفعل الإنساني.

ودون أن نقف طويلا عند نظرية المقولات وأسسها المعرفية (٢)، يمكن القول، انطلاقا عما توفره هذه النظرية ذاتها، إن العلامة هي نمط خاص للتركيب يتم انطلاقاً منه تنظيم الواقع وفق وجود أقسام من التمثيلات العلامية التي تغطى مناطق من المعيش والمحسوس والمتخيل. وإذا كان هذا التركيب، استناداً إلى ما قلناه سابقاً، كياناً ثلاثياً هو الآخر، فما الشكل البنائي المؤسس للعلامة باعتبارها أداة مركزية في إنتاج الفكر والخروج من الذات للدخول في حوار مع عالم الأشياء ؟

إن أول تعريف يخص به بورس العلامة هو تعريف مستوحى، كما أشرنا إلى ذلك سابقا، من الترابط الثلاثى بين عناصر الإدراك الأساسية. ف «الفكر (الذى هو من نظام الثالثانية) يستحوذ على الموجودات (التي هي من نظام الأولانية) عبر الممكنات (التي هي من نظام الأولانية) هو الثانيانية من هذا التوزيع، فإن:

العلامة أوالماثول⁽²⁾ هي شئ يعوض بالنسبة إلى شخص ما شيئا ما بأية صفة وبأية طريقة. إنه يخلق عنده علامة موازية أو علامة أكثر تطوراً. إن العلامة التي يخلقها أطلق عليها مؤولا للعلامة الأولى، وهذه العلامة تخل محل شئ يعد موضوعها. وهذا الحلول لا يستوعب مجموع مكونات الموضوع، بل يتم عبر فكرة أطلقت عليها أحيانا عماد (fondement) الماثول (6).

يضعنا هذا التعريف أمام هرم يتكون من ثلاثة عناصر خكمها غاية واحدة، وتتوزع في التمثيل والتدليل وفق الغاية ذاتها ووفق قوانينها، أى التمثيل لشئ يمكن استحضاره من خلال شكل أو أشكال رمزية. ف «الماثول» هو الأداة التي نستعملها في التمثيل لشئ آخر يطلق عليه بورس الموضوع، وفق ظروف خاصة في الإحالة يوفرها المؤول باعتباره الشرط الضروري للحديث عن بناء علامي قادر على الاكتفاء الضروري التخلص من مقتضيات الداأنا» والدهنا»

والـ والآن، والمؤول داخل هذه البنية هو الفكر الذى يحول التجربة الصافية المحصل عليها عبر إحالة ماثول على موضوع، إلى نموذج تجريدى تستعاد عبره كل التجارب المشابهة، ويمكن أن نمثل لهذا الترابط بين العناصر الثلاثة للعلامة من خلال الشكل التالى:

ماثول _____ موضوع

وكما هو واضح من تعريف بورس للعلامة، فإن (الماثول مرتبط بثلاثة عناصر : عماد وموضوع ومؤول (٢٠). ويعد إدراك هذا الترابط بين أداة التمثيل وما يوجد خارجها، المفتاح الرئيسي لفهم نمط إنتاج الدلالة وفهم آليات التوالد التأويلي الناتج عن تصور سيرورة تدليلية يعتبرها بورس، نظرياً على الأقل غير قابلة للانكفاء على نفسها، وغير محصورة بعينه.

وعوض أن يكون هذا الترابط مرادفا لحركة تعيينة تمتدة في أشياء تعد نقطة نهائية لفعل العلامة : وهذه الكلمة تنال على هذه الواقعة هنا والآن فحسب، فإنها تحول، وتتحول عبرها الأشياء إلى علامات تقوم، وفق شروط الإحالة الأولى نفسها، بخلق سلسلة من الإحالات داخل الدائرة الخاصة التي تختوى العنصر مصدر التدليل. وهكذا، فكل عنصر من عناصر العلامة قابل لأن يتحول إلى علامة، أى إلى عنصر استقطاب دلالى يثير حوله مسيرات متنوعة في الإحالة والتدليل، و فالعالم الذي تخيل عليه العلامات عالم يتشكل وبتحلل داخل نسيج السميوزيس، (٧).

٢ – المؤول وإنتاج الدلالة :

إلى هنا، نكون قد حاولنا رسم الخطاطة العامة التى تَمثُل عبرها العلامة أمامنا باعتبارها كياناً ممتداً فى نفسه أولاً، فما دام كل عنصر قابلاً لأن يتحول إلى نقطة ارتكاز تتجسد فيها الوقائع التدليلية، فإن النسق العلامى يتحول إلى آلة ضبط ذاتى منتجة لرقابة داخلية تتحكم فى مجموع الدلالات الناتجة

عن حركة دلالية ما. وهي كيان ممتد في ما هو خارجه ثانياً، فالعلامة تموت لحظة تجسدها في واقعة بعينها، فهي:

تولد وتكبر وتموت في الأشياء (...) إنها تترك آثاراً تسمى عادة عندما يتعلق الأمر بالإنسان، وقانوناً عندما يتعلق الأمر بالمجتمع، أو بعلوم الإنسان(^^).

وبعبارة أخرى، فإن فعل العلامة مدرج ضمن:

سيرورتين متقابلتين ومتكاملتين في آن. سيرورة أولى منبثقة من القوانين الداخلية للغة. ومن هذه القوانين تستقى اللغة معاييرها في الممارسة. وأخرى منبثقة من الشروط التاريخية الملموسة الحاضنة للممارسة الدالة، وهي التي تبلور – على المستوى اللغوى – مجموع الإرغامات والتناقضات والمعايير الخاصة بهذه الممارسة (٩).

وسنحتاج، لتوضيح كل هذه القضايا، إلى العودة من جديد إلى تخديد مفهوم المؤول في أفق تخديد الغايات التدنيلية المرتبطة به أولاً، ثم تخديد موقعه من نظرية تأويلية مكنة ثانياً، ثم تخديد موقعه من حيث هو جسر رابط بين مادة مضمونية ما وأشكال تجسدها في نسخ خاصة ثالثا. وسنحاول القيام بذلك من زاوية قراءة موجهة تخديداً إلى المؤول باعتباره يشكل منطلقاً لأى تخليل دلالي.

لقد أشرنا في الفقرة السابقة إلى أن عملية التمثيل العلامي التي تقود إلى خلق كيان رمزى يستعاض به عن بخربة إنسانية ما ، تستدعي ماثولا (أداة للتمثيل) ، ويرتبط هذا الماثول – لحظة قيامه بالإحالة على موضوع معين – بما يسميه بورس بالعماد. ومفهوم العماد هذا يشير إلى أن تمثيل واقعة ما هو تمثيل جزئي. ف «العلامة نخل محل شئ يعد موضوعاً لها. وهذا الحلول لا يستوعب مجموع مكونات الموضوع، بل يتم عبر فكرة أطلقت عليها أحياناً عماد (Fondement) الماثول» (بورس) . ووفق هذه النظرة ، فيان كل تمثيل ليس سوى انتقاء خاص يتم وفق وجهة نظر معينة. إنه ، بعبارة أخرى ، و صفة للموضوع باعتباره منتقى بطريقة معينة في أفق خلق موضوع مباشر » (١٠٠) .

إن مردودية هذا المفهوم لا تتحدد إلا لحظة التمثيل، أى لحظة انتقاء موضوع ما عبر إحالة خاصة، فالقول مثلاً: إن الشجرة مشمرة ، ليس سوى انتقاء لخصائص بعينها واستبعاد لأخرى، فلا يمكن القول إن هذا التمثيل قد اسعوهب، من خلال حركته تلك، مجموع الخصائص المميزة للشجرة في كليتها (الطول، الظلال، الأغصان الوارفة أو غير الوارفة، طبيعة الفاكهة، أو كل الإحالات الاستعارية التى يمكن أن تخيل عليها كلمة شجرة ...). ولعل هذا التحديد هو الذي يجعل من الموضوع؛ أي ما يوجد خارج أداة التمثيل، كياناً أشمل وأعم من العلامة، بل إن العلامة، في محاولاتها الدائمة لاستيعابه، لا تقوم إلا بالكشف عن غناه وتطوره الدائم.

إن الإشارة إلى جهة ما يتم عبرها التمثيل، سيقود بورس إلى التمييز بين الفعل الخاص للعلامة مجسداً فى واقعة قد تؤول وفق ما تخصنا به التجربة المشتركة. وفى هذه الحالة تتوقف عملية إدراك الواقعة عند حدود ما هو معطى بشكل مباشر من خلال العلامة ذاتها، والفعل الضمنى لهذه العلامة، وهو ما يمكن أن ينتج عن هذا التحيين الخاص من افتراض لمعارف أخرى قد لا يستطيع الشخص الذى يقوم بالتأويل استيعابها ضمن مسير تأويلى واحد محدود فى الزمان وفى المكان.

إن هذا التمييز سيقودنا إلى الفصل، في ميدان المعارف الممثلة داخل العلامة، بين الشئ الموصوف والفعل الواصف (وبعبارة أكثر دقة الفصل بين الخطاب الواصف والخطاب الموصوف)؛ أى الفصل بين ما يوجد بوصفه مادة وضعت أصلاً للتأويل (وكل تمثيل هو بصيغة من الصيغ تأويل)، والفعل الذي يفصل بين المستويات والمراتب وزوايا النظر. في الحالة الأولى، يدرك الموضوع باعتباره معرفة (بأنماطها المتعددة) تخص واقعة ما (معرفة تثير إلى حجم هذه الواقعة ومكانها وتاريخها ...)، والمؤول باعتباره الفعل الذي يكشف عن هذه المعرفة ويحدد طبيعتها والمستويات داخلها.

وبالتأكيد، فإن المؤول ليس تأويلاً، إنه مرتبط بالتأويل وبعد منطلقاً له، إلا أنه أكثر عموماً ويقتضى فعلا يختلف عما يمكن أن يحيل عليه التأويل. فالمؤول يقتضى وضعاً لا

يتطلب سياقاً خاصاً، ولا يتطلب شخصاً يقوم بالتأويل. في حين يمكن اعتبار التأويل محاولة للإمساك بخيوط دلالة ما والدفع بها إلى نقطة نهائية تعد خاتمة لمسير تأويلي. ومع ذلك، فإن المؤول وأنواعه هو المدخل الرئيس إلى تخديد فعل التأويل، وعلى هذا الأساس يمكن تناول المؤول باعتباره ما يشكل نقطة إرساء أولى للمعنى.

واستناداً إلى هذا التمييز أيضا، سيعمد بورس إلى الفصل بين المباشر وغير المباشر في العلامة، أى بين موضوع معطى عبر فعل التحيين نفسه، وما يمكن أن يدرك بشكل غير مباشر من خلال ما هو متحقق. ولأن الموضوع هو الذى يحدد العلامة (فهو أشمل وأعم منها)، فإن التفكير في موضوع ما، هو بالتأكيد تفكير في شئ نملك عنه معرفة مابقة. • فإذا قلتم إن هذا الموضوع موجود - هنا - في مابقة. • فإذا قلتم إن هذا الموضوع موجود - هنا - في استقلال عن كوننا نفكر فيه، فإن كلامكم هذا لا معنى المعنى المعرفة، والخلاصة أن الموضوع لا يحضر في أذهاننا إلا عبر تلك المعرفة، كما لا يمكن الحديث عنه إلا من خلال هذه فإن:

الموضوع هو المعرفة المفتوضة التي تسمح لنا بالإنيان بمعلومات إضافية تخصه ... فإذا كان هناك شي ما يشير إلى معلومة دون أن يكون لهذه المعلومة أية علاقة - مباشرة أو غير مباشرة - بما يعرفه الشخص الذي يتلقاها، فإن الحامل لهذه المعلومة لا يسمى، في هذا الكتاب، علامة (١٢).

ولعل هذا ما دفع بورس إلى التسميد بين نوعين من الموضوعات (الأمر يتعلق في واقع الأمر بالتمبيز بين نوعين من المعرفة): يطلق على الأول الموضوع المباشر، وهو كذلك من حيث إن فعل الإدراك الذي يستدعيه لا يتطلب سوى عناصر التجربة المشتركة. والثاني ديناميكي، وهو كذلك من حيث إنه يستدعى فعلاً موازياً للأول لأنه حصيلة ما يسميه بورس بد «التجربة الضمنية» Expérience collatéralle ؛ أي بورس بد حصيلة لسيرورة سميائية سابقة عن الفعل الذي يحقق الموضوع المباشر. وما يقوم بربط العلامة إلى هذا الموضوع أو ذاك ؛ هو السياق الخاص الذي تولد العلامة وضمنه وتنمو.

نحن لا نستطيع أبدا معرفة الشئ في ذاته، إننا نعرف فقط العلامة التي هي دليل عليه، والعلامة على هذا الأساس كيان فضفاض في علاقتها بمؤولها، وهذا المؤول هو ما يحددها(١٣٠٠).

ذلك أن:

موضوع العلامة لا يمكن أن يكون إلا علامة أخرى. والسبب في ذلك أن العلامة لا يمكن أن تكون موضوعًا لنفسها، إنها علامة لموضوعها من خلال بعض مظاهره (١٤).

وفى جمعيع الحالات، يمكن القول، استناداً إلى التحديدات السابقة، إننا أمام معرفة تنتشر فى جميع الانجاهات، ووجود العلامة هو وجود العنصرالمنظم والمعد لهذه المعرفة. إن العلامة تقوم بمهمتها تلك فى مرحلة أولى عبر إعداد موضوعات قابلة لاستيعاب وتنظيم هذه المعرفة (وهذا دليل آخر على أن الموضوع يتجاوز العلامة). وتقوم بذلك فى مرحلة ثانية من خلال إدراج فعل للتأويل (مؤول) يقوم بالكشف عن هذه المعرفة ويحدد مستوياتها. فـ:

القانون وحده هو الضامن لواقعية الواقع: فالبعد المستقبلي ليس شيئا آخر سوى تعريف للثالثانية، ذلك النمط الذي يكمن في كسون الوقسائع

المستقبلية للثانيانية تتخذ طابعاً عاماً ومحدداً، وهو ما (Peirce collected papers I أطلق عليه الثالثانية. (1°25).

وهذا معناه أن الدلالة، باعتبارها سيرورة في الوجود وفي الاشتغال وفي التلقى، لا يمكن أن تدرك إلا عبر مستوياتها؛ أي أنماطها في التدليل وفي معرفة العالم، وهو ما يحدد نمط إدراك الذات لعالم الأشياء.

إن المعارف المتولدة عن الإحالة (الصافية) (ماثول يحيل على موضوع خارج أى قانون أو فكر)، هي معارف تتميز بالهشاشة والغموض والتسيب، فهي بلا ذاكرة وغير قادرة على التحول إلى معرفة عامة. إنها مرتبطة بواقعة بعينها، وستختفي باختفاء الشروط التي أنتجتها. أما في الحالة الثانية، فإن الإحالة تتم وفق قانون أو فكر يجعل من الواقعة ذاكرة قابلة للتعميم. مثال ذلك أنك إذا قلت أو نطقت أمام شخص ما بكلمة (شجرة) ولم يكن هذا الشخص قد سمع بهذه الكلمة أو رأى الشجرة، فإنه لن يدرك من هذه الواقعة سوى مجموعة من الأصوات التي قد تثير لديه بعض الانفعالات أو الأحاسيس، ولكنها لن تقوده قطعاً إلى إدراك أي شئ. لحظتها سيكون بإمكانك أن تأخذ بيديه لتريه شجرة على الورق أو في الواقع. وفي هذه الحالة فإنك لا نقوم إلا بربط ماثول (صورة أو شجرة فعلية) بموضوع (ما تتضمنه الصورة أو الواقع) لأن هذا الربط هو ربط محلي ومؤقت. فـمـا دام هذا الرجل لا ويمتلك الشجرة فكرياً،، فإنه لن ينظر إلى الواقعة إلا باعتبارها تجربة صافية خالية من الفكر. ولكن إذا (بررت) هذه العلاقة من خلال (تجريد) الواقعة وتحويلها إلى مضمون معرفي يتجاوز الواقعة العينية (النسخة بتعبير بورس)، فإنك تكون قد أمددت هذا الشخص بــ ﴿فَكُو ۚ (أُو قَانُونَ فَي لغة بورس) يسمح له باستحضار كل ما يشبه هذه الواقعة؛ أي أن الشجرة التي رآها منذ قليل تتحول عنده إلى نموذج عام، يستطيع من خلاله استحضار كل الأشجار الممكنة كيفما كانت الصور التي مخمضر بها إلى الواقع. وهذا ما يقوم به المؤول، وتلك وظيفته داخل العلامة. وعلى هذا الأساس، فإن التدليل لا يمكن أن يستقيم من خلال حركة إحالة ثنائية التكوين، إن التدليل فعل ثلاثي يستدعى وجود ثلاثة عناصر

مرتبطة فيما بينها : ماثول وموضوع ومؤول، وهذا هو الشرط الشرط الأولى للحديث عن تجربة فكرية (تجربة إدراكية).

إن نمط البناء هذا هو تأكيد للطابع المركب للفعل الإدراكي الذي يقود الذات المدركة إلى التخلص من العالم المخارجي حبر استيعابه على أنه قوانين؛ أي تمثله بوصفه سلسلة من النماذج المؤدية إلى استحضار التجربة عبر وجهها المجرد. وبعبارة أخرى، فإن المؤول يقوم - من خلال موقعه بوصفه أداة للتوسط الإلزامي- بخلق حالة إدراك تسمح للذات بالانفلات من ربقة كل الإرغامات التي يفرضها الزمان والمكان عبر الامتلاك الرمزي للكون (أو الامتلاك المري). فلقد:

استطاع الإنسان، من خلال الرمز وداخله، أن ينظم بحربته في انفصال عن العالم. وهذا ما جنّبه التيه في اللحظة، وحماه من الانفماس في مباشرية الدهمنا، والده الآن، داخل عالم بلا أفق ولا ماض ولا مستقبل. فكما أن الأداة (outil) هي انفصال عن الموضوع، فإن الرمسز هو انفصال عن المواقع (17).

وليست الدلالة وطرق إنتاجها وسبل تداولها سوى حصيلة حركة (ترمينزية) قادت الإنسان إلى التخلص من عبء الأشياء والتجارب والزمان والفضاء.

٣ – المؤول ومستويات الدلالة :

إن الطبيعة التركيبية الخاصة بالفعل الإدراكي، تمتد لتشمل في مرحلة ثانية مستويات إنتاج الدلالة وتداولها. وإنتاج الدلالة، باعتباره نشاطاً رمزياً في المقام الأول، لا ينفصل عن السبل الخاصة في تنظيم وأشياء الكون ووقائعه وتوزيعها على خانات وأقسام. فإذا كانت الأشياء لا تدرك إلا باعتبار موقعها ضمن وقسم خاص، نطلق عليه أحيانا والنسق، وأحيانا أخرى والنموذج، فإن الدلالة المرتبطة بهذه الأشياء (إنها في واقع الأمر السبيل الوحيد لإدراكها)، لا تستقيم إلا من خلال تحديد موقع هذا الشئ أو ذاك ضمن هذا النسق أو ذاك. وكما أشرنا إلى ذلك سابقاً، فإن العلامة هي الوسيلة الأساس (وربما الوحيدة) في إعداد الموضوعات هي الوسيلة الأساس (وربما الوحيدة)

وتنظيمها والقذف بها إلى ساحة التداول. إن هذا التداول يكشف عن المظاهر المتنوعة للشئ ولأنماط وجوده. وإذا كان تغيير موقع الشئ من نسق إلى آخر، يؤدى حتماً إلى تغيير في دلالته، فهذا معناه أن الدلالة ليست معطى جاهزاً بل هي سيرورة، وليست كلاً بل مستويات.

من هنا، إذا كانت الواقعة (كيفما كانت طبيعتها) تختفظ في جميع السياقات بنواة معنوية قارة، فإنها معرضة دائماً لاستعمالات متنوعة تغنى هذه النواة وتتجاوزها في آن : إن ومدخل الكلمة، وومعنى الواقعة الاجتماعية، وومعنى الشئ، كلها عناصر تشكل أنوية قارة تنسج منها وعبرها مجمل الدلالات المرافقة لعملية تغيير السياقات. إن هذه الملاخل تشكل ما يشبه الجذر المشترك لمجموع الدلالات التي مكن أن تمنح لواقعة ما، بل يمكننا القول إن التواصل البيئنساني مرهون بوجود هذه الأنوية التي تعد تعميما لتجربة إنسانية قارة.

ويبدو أنه لا يمكن فهم مجمل التصنيفات (۱۷) التى يقدمها بورس لفعل التأويل إلا من هذه الزاوية. فرغم الحضور المكثف للطابع المنطقى المرافق لهذه التصنيفات، فإن ما يجب الانتباه إليه، بل التركيز عليه، هو وجود سيرورة تأويلية تتحرك ضمن مسير يحدد لها منطلقاتها، كما يحدد لها إرغاماتها وقوانينها، ومن نافلة القول، إن كل الحقول تنتظم فى سيرورات دلالية خاصة ووفق أنماط محددة فى التجلى. وهكذا، يمكن الحديث عن تقسيم عام يخترق السيرورة التأويلية ويحددها فى أشكال ثلاثة، وكل شكل من هذه التأويلية العكوم بوظيفة معينة داخل عملية إنتاج الدلالة.

وعلى هذا الأساس، فإن ذاك 1 المعطى المسريح داخل العلامة، المنفصل عن أى سياق وكذا عن شروط التعبير عنه (١٨٠) هو زاوية نظر تلتقط ما توفره العلامة في بعدها المباشر، أى كما تبدو وكما يدركها المتلقى دونما اعتماد على شئ آخر غير عناصرها الذاتية. إن التقاط هذه المعرفة، بهذه الروح، هو ما يسميه بورس بالمؤول المباشر، أى:

ما يتم الكشف عنه من خلال إدراك العلامة ذاتها، ما نسميه عادة بمعنى العلامة (...) إنه يتحدد باعتباره ممثلاً ومعبراً عنه داخل العلامة ، (١٩).

إننا أمام حالة أولية للإدراك تتحثل في إنتاج دلالة لا تتجاوز حدود تعيين تجربة ما كما تقدمها العلامة من خلال مظهرها المساشر. إن حدود هذه الدلالة هي وصف هذه التجربة بالاعتماد فقط على العناصرالأولية التي تشتمل عليها العلامة دونما اعتماد على شئ آخر. ١ فما تحيل عليه العلامة في بدايتها هو الإحساس بأن هذه العلامة تنتج وقعا معيناً. فهناك دائماً إحساس نؤوله باعتباره دليلاً على أننا قد فهمنا ما تدل عليه هذه العلامة ع^(٢٠). إن الأمر يتعلق بوقع فقط، أو بإحساس ما يشير إلى أن الذي يتلقى العلامة قد فهم ما تود العلامة قوله. فما هذا المضمون الذي ينظر إليه كإحساس فقط ؟ وماذا نعني بالإحساس ثانياً؟. ﴿ إِنَّ الْمُؤُولُ المباشر لا يقترح، في واقع الأمر، أية معرفة، إلا أنه يقوم بإدراج الماثول ضمن حركة تأويلية ٤ (٢١١)، إنها طريقة أخرى للقول بأن هذا المؤول يشكل لحظة بدئية داخل سيرورة لا نرى منها سوى بدايتها، أما نهايتها فموكولة إلى الشخص الذي يقوم بالتأويل. وبعبارة أخرى، فإن ما نعنيه من خلال هذا التمثيل هو مستوى دلالي أول مرتبط بحركة تأويلية يتحدد مضمونها من خلال مجمل المسيرات التأويلية التي بعلى عن ولادتها.

وبما أن التأويل هو دائماً زحزحة للعلاقات، وتغيير للمواقع، وإعادة لترتيب عناصر العلامات، فإن ما يضمن سلامة التأويل ودوامه واستمراره في إنتاج الدلالات المتنوعة؛ هو وجود هذا الحد الأدنى المعنوى المرتبط بتجربة حياتية لا تتجاوز حدود الاستجابة للبعد النفعي فيها. من هنا، كان النظر إلى المؤول المباشر باعتباره قراءة أولية في معطيات ظاهرة في أفق فتح آفاق متنوعة أمام مستوى آخر من مستويات التدليل. ولأن المؤول هو وعلامة موازية أو أكثر تطورا، من الأولى، فإنه في ضمانه للإحالة من ماثول إلى موضوع، الركبي وارد في كل لحظة ومع كل سياق (مع أي فاحل أمر وارد في كل لحظة ومع كل سياق (مع أي فاحل المباشر داخلها سوى إمكان ضمن إمكانات أخرى.

ولأن كل واقعة، سواء تعلق الأمر بـ (الكلمة) أو بـ (الشير) أو بـ (طقس من الطقوع ٣٦٤س الاجتماعية)،

تستدعى دائما، لكي تدرك، السيرورة التاريخية التي نشأت في أحضانها، وتحولت عبرها إلى ذاكرة للفعل الإنساني، فإن الجنوح إلى بجماوز ما هو معطى بشكل مباشر داخل العلامة والبحث عن معان ثانية أمر طبيعي، ويستجيب للطابع المتنوع للحاجات التي تنتجها الممارسة الإنسانية. وعلى هذا الأساس، نعثر في تصور بورس على نوع ثان من المؤولات قد يستجيب لهذه الحاجات، يطلق عليه بورس المؤول الديناميكي. وهذا المؤول مرتبط في الوجود بالمؤول الأول، إلا أنه يختلف عنه من حيث الطبيعة (فهو متجدد باستمرار) ومن حيث الاشتغال (فهو قراءة في السياق الذي يوجد خارج العلامة؛ أي مجمل المضامين الثقافية التي تشير إليها العلامة). وبعبارة أخرى، إنه العنصر الذي يدل على أن معنى العلامة ليس استجابة لحاجة أولية ومباشرة، بل هو نقش في ذاكرة غير مرئية من خلال الفعل التمثيلي الأول. وهكذا، فإن بورس يرى فيه (الأثر الذي تنتجه العلامة فعلياً في الذهن؛ أو هو كل تأويل يعطيه الذهن فعليا للعلامة ٤ (٢٢).

وإذا تغاضبنا - في هذا التعريف - عن تخديد رد فعل المتلقى للعلامة، فإن المؤول الديناميكي يحيلنا على حركية التأويل المتولدة عن قراءة متجاوزة للمعطى المباشرللعلامة. إنه تخديد لسلسلة من المسيسرات التأويلية التي تعد أصل السميوزيس وطبيعتها الفعلية. والسميوزيس، كما مبقت الإشارة إلى ذلك، هي حركة تأويلية غير محددة بأي أفق وغير محكومة بأية غاية. إنها سلسلة الإحالات المتولدة عن وغير محكومة بأية غاية. إنها سلسلة الإحالات المتولدة عن الأساس، فإن ما يطلق العنان لهذه الحركة وما يمدها بعناصر التأويل هو هذا المؤول الذي يغرف عناصر تأويله من مصادر متعددة : الشقافي والإيديولوچي والخرافي والأسطوري والديني، وكل ما يمكن أن يسهم في إغناء التأويل وتنويعه. ومن خلال هذا، فإنه يدرج السميوزيس - وتلك وظيفته ضمن دائرة اللامتناهي، أي ضمن دائرة تأويلية يفترض بورس أنها غير محكومة بنهاية أو غاية بعينها.

إلا أنها تعد في الممارسة سيرورة محدودة ونهائية. إنها
 تقع تحت طائلة العادة التي نملكها في إسناد هذه الدلالة إلى

تلك العلامة داخل سياق مألوف لدينا ه(٢٣). إنها كذلك؟ لأن أى تدليل إنما يقوم انطلاقاً من سياق خاص يحدد للدلالات حجمها ومصادرها وامتداداتها. وفي كل الأحوال، فإن السياق ليس سوى محاولة لعزل واقعة ما ، وإدراجها ضمن منطق خاص للتدليل. وهذا معناه تخليص الواقعة من كل ما لا يستقيم داخل هذا السياق. والخلاصة:

إذا كانت سلسلة التأويلات غير محدودة كما بين ذلك بورس، فإن الكون الخطابي يتدخل من أجل تحديد حجم الموسوعة (٢٤).

إن القوة (المدمرة) التي يطلق عنانها المؤول الديناميكي (من حيث إنه مرتبط بمعرفة واسعة)، لا يمكن أن تتوقف من تلقاء نفسمها، ولا يوجد داخل هذا المؤول ما يوحى بإمكان التوقف عند دلالة بعينها. إن إيقاف هذه الحركة لا يتم إلا من خلال الاستعانة بمنطق آخر للتدليل، أو إن شئنا القول، إرساء دعاتم سياق خاص يستدعي الانتقاء والحذف والتحجيم. وتلك هي مهمة المؤول النهائي كما يرى ذلك بورس. فهو: الوقع الذي تولده العلامة في الذهن بعد تطور كاف للفكر ا'(٢٥). فما كان يبدو لامحدوداً يتحول من خلال المؤول النهائي إلى حركة محكومة بقوانين محددة تجمل كل إحالة مندرجة ضمن منطق خاص للإحالة. فداخل سيرورة تأويلية معينة يجنح الفعل التأويلي إلى تثبيت هذه السيرورة داخل نقطة معينة يمكن النظر إليها باعتبارها أفقاً نهائياً داخل مسير تأويلي ما يقود من تخديد معطيات دلالية أولية (مؤول مباشر)، إلى إثارة سلسلة من الدلالات المتنوعة (مؤول ديناميكي)، ليصل في نهاية الأمر إلى تحديد نقطة إرساء دلالية (مؤول نهاتي). ويعد هذا الأفق شكلا نهائياً ستستقر عليه هذه السيرورة. إن الأمر يتعلق بما يسميه بورس بالعادة، و فالعادة مجمد مؤقتاً الإحالة اللامتناهية من علامة إلى علامة أخرى لكي يتسنى للمتكلمين الاتفاق على واقع سياق إبلاغي معين، إن العادة نشلٌ السيرورة السمياتية، فهي عالم الأفكار الجاهزة . ولكن العادة هي وليدة علامات سابقة، ولهذا فإن (العلامات هي التي تؤدي إلى تدعيم أو تغيير العادات، (٢٦).

ولعل هذا ما لا يجعل من «النهائية» مضموناً زمنياً يتحدد داخله المؤول النهائي باعتباره مصدراً لإنتاج دلالات لا سلطة للزمان عليها. إن «النهائية»، هنا، تتعلق ببداية ونهاية مسير تدليلي ما، وما يبدو نهاية منطقية لمسير، سيتحول إلى نقطة بدئية داخل مسير آخر. إنه الرغبة الدفينة واللاشعورية التي تستشعرها الذات المؤولة في الوصول إلى دلالة بعينها انطلاقاً من سيرورة تدليلية بعينها. أو هو محاولة الذات لخلق محميات دلالية تريحها من عبء اللامحدود واللاقار من خلال الرسو على موقف دلالي بعينه.

وربما سبكون من السهل جداً القول بأن الغاية من وجود مؤول من هذا النوع هي مخديد معنس من حيث هو خلاصة بجهود تدليلي، أي استقرار ماثول علس موضوع. إلا أن الأمر أعقد بكثير من ذلك. فهذه السيرورة هي سيرورة افتراضية أملنها غايات منهجية فحسب. فالتدليل ومراحله وخاناته ليس شيئاً شفافاً يمكن الإمساك به بسهولة. إنه مركب ومتنوع ومتمدد التجليات، وليس من السهل الفصل داخله بين نقطة بدئية وأخرى نهائية وثالثة تتوسطهما. فهو - إلى جانب استناده إلى العناصر الأساسية التي توفرها العلامة بوصفها مادة للتأويل يفترض ذاتاً خاصة تقوم بإنجازه، وهذا يعني استحضار مخزون ثقافي آخر تأتي به هذه الذات في أفق استحضار مخزون ثقافي آخر تأتي به هذه الذات في أفق

ولقد حاول چيرار دولودال (۲۷)، انطلاقاً من نصوص بورس نفسها، أن يصنف مجمل الدلالات النانجة عن توقف السيرورة التي يكشف عنها المؤول الديناميكي، انطلاقاً من قواعد منطقية تلخص عملية برهانية خاصة. إن بورس يدرج فعل هذا المؤول أولاً ضمن عادات عامة مرتبطة بالسلوك الاجتماعي؛ أي مرتبطة بكل ما يخص الأحكام الاجتماعية القبمية. وهذا أمر في غاية البساطة، فالممارسة الإنسانية تنتج أشكالاً سلوكية عامة وقارة مختكم إليها وتقيس عليها نسخها المتحققة. وهذه الأشكال هي ذاتها نتاج سيرورة سميائية سابقة اقتضت الحاجة الحياتية (والدلالية) إدراجها ضمن القوالب التي تشكل غطاء لكل عمارسة فردية خاصة. وفي هذه الحالة ينظر بورس إلى هذا المؤول باعتباره وافتراضاه (abduction)؛ ذلك أن الافتراض في الجهاز المفهومي

الذى يقترحه بورس - لا ينتج معرفة مع مستلزماتها الدلالية. « إنه منهجية للخروج بتكهن عام دون وجود ضمانة موضوعية على أنه سيصدق على حالة خاصة أو حالة اعتيادية. إن ما يبرر هذا التكهن هو أنه يشكل الأمل الوحيد في تنظيم سلوكنا المستقبلي تنظيماً عقلانياً ه (٢٨٠). إن مهمته هي أن يقوم فقط بقياس حالة غير معروفة على ما تعرفه الذات المؤولة بشكل مابق. ف:

السيرورة الافتراضية تقتضى التعامل مع التجربة التى أواجهها انطلاقاً من معرفة سابقة، ويتعلق الأمر بالتطبيق الميكانيكي لحالة خاصة على مقولة سابقة(٢٩)

إنها قواعد برهانية مستترة نحتكم إليها كل يوم، ونستند إليها من أجل تفسير وقراءة مجمل ما يعود إلى التجربة العادية. وبعبارة أخرى، فإن الأمر يتعلق بطريقة خاصة فى تنظيم مجمل المعارف التى تعود إلى حقل سلوكى معين. فتعرف التجربة الجديدة يقتضى إلماماً بعناصرالنسق الذى تنتج داخله هذه التجربة. وق يجب أن تكون هذه التجربة الجديدة قادرة على إنتاج مقولات جديدة ستعمل استقبالا على إغناء المقولات السابقة عنها (٣٠).

ومن جهة ثانية، فإن هذا المؤول قد يحدد نشاطاً معرفياً من طبيعة أخرى. والأمر يخص ما يسميه بورس بـ «العادة المخصوصة». وهى عادة لا تهم سوى قطاع معرفى بعينه يتميز بدقته المعرفية وبإمكان خضوعه للمراقبة العلمية. وهكذا يرى بورس أن المؤول النهائي في هذه الحالة يعين طريق، في الكشف عن حكم عام من خلال حالة خاصة. وتلك عادة المخبير الفنى الذي يقوم برد لوحة مجهولة إلى فنان بعينه، ومدرسة فنية بعينها أيضاً ...؛ وهي أيضا عادة عالم الحفريات الذي يقوم بتحديد تاريخ حجر ما استناداً إلى المعرفة التي يملكها عن تعدد العصور الجيولوچية مثلا. ويدرج هذا المؤول ضمن الأحكام القياسية (induction). والقياس في لغة

طريقة خاصة في بلورة رموز قضوية (dicisignes) خاصة بقضية محددة. ولا يستند المؤول، عبر طريقة الحكم هاته، إلى مقدمات صحيحة، فهذه الطريقة

تصل إلى نتائجها الصحيحة فى جل الحالات وعلى مدى بعيد. إنها تشير إلى أنه إذا تم الحفاظ على هذا النهج ، فإنه سينتج استقبالاً الحقيقة، أو ما يقرب منها فيما يخص مجمل القضايا(٣١).

وبعبارة أخرى، فإن الأمر يتعلق بالوصول إلى قاعدة عامة انطلاقاً من حالة خاصة. وتلك هى العادة المخصوصة التى تصنف معلومة جديدة ضمن معرفة عامة. ويشكل هذا الحكم – داخل هذه النهائية – حركة ثانية داخل السيرورات التى يطلق عنانها فعل التأويل الناتج عن دخول المؤول الديناميكي ساحة التأويل.

ونصل في نهاية هذه الفقرة إلى تخديد سيرورة ثالثة تقود هذه المرة _ عبر نمط إحالاتها - إلى أحكام ذات طبيعة استنباطية. ويوصف المؤول في هذه الحالة بد والاستنباطي، لأنه يستند - من أجل تخديد الدلالات الخاصة بمسير ما - إلى معرفة عامة منفصلة عن الفعل المباشر (النسخ الخاصة للفعل). ويصف بورس هذه العلاقة بقوله:

إن الاستنباط حجة يتحدد المؤول داخلها من خلال انتمائه إلى قسم عام من الحجج الممكنة والمشابهة. وهذه الحجج هي من العمومية لدرجة أن كل المقدمات الصحيحة داخلها ستؤدى، عبر التجربة، إلى نتائج صحيحة (٣٢).

ولعل هذه العمومية هي التي تجعل من هذا المؤول نسقياً وخارج أى سياق. فهو كذلك لأن المعرفة التي يستند إليها في عملية تأويله معرفة عامة وتخص القضايا الكبرى التي تشكل مقدمات برهانية لتحديد الحالات الدلالية الخاصة، أي تلك التي تنتجها سياقات بعينها.

إن ما يمكن استنتاجه من هذه التصنيفات وغيرها هو أن المؤول النهائي ليس آلة لإنتاج الدلالات والمعانى، كما أنه ليس صياغة نهائية لدلالات بعينها تعد إثباتاً لمعرفة قارة. إنه على العكس من ذلك، ورغم مظهره الانغلاقي، يشير إلى أن الدلالات متعددة تعدد السياقات التأويلية، وأن التعدد لا يوجد في الواقعة، إن كل تعدد إنما يعود إلى الذات التي تقوم بالتأويل.

وبطبيعة الحال، فإن هناك الكثير من التقسيمات والتصنيفات الفرعية المتولدة عن هذه الآلة التأويلية، لكننا لم نشأ إيرادها لاقتناعنا العصيق بأن كل نظرية تولد محملة بالكثير من التمييزات الدقيقة التي مخددها في جزئياتها الصغيرة، ولكنها كلما تقدمت في الزمن تخلصت من الكثير من عناصرها في أفق خلق صيغة معرفية قادرة على استيعاب ما توفره الوقائع الجديدة التي مختاج إلى تغيير في الرؤية من أجل خلق حوار وتواصل بين نظريات أخرى.

ولم نفعل ذلك، من جهة ثانية، لأن مقالنا محكوم بغاية معرفية نطمع من ورائها إلى خلق تواصل بين ما يقدمه بورس من تصور نظرى مغرق فى التجريد والعمومية، والممارسة النصية التى تقتضى الحذف والتعديل والتحوير، وهذا ممكن من خلال إدراج ما يقدمه بورس ضمن تصورات عرفت بانشغالها الكبير بقضايا المعنى، كالسميائيات السردية وما تفرع عنها. فالمنهج ليس أدوات ومفاهيم معزولة ومفصولة عن بعضها وبعض، إن المنهج – من خلال هذه الأدوات والمفاهيم – هو فى المقام الأول تساؤل حول المعنى وتساؤل حول طرق إنتاجه، وكل د مفهوم مرتبط بقضية، بل بقضايا، ودونها لن يكون له أى معنى (٢٣٠).

المكنات الدلالية وسيرورة التأويل.

إن ما انتهينا إليه في الفقرة السابقة - وماقلناه عن نهائية التأويل - هو ما يدفعنا الآن إلى طرح تساؤل محرج: من أين تأتى هذه القوة المنطقية الأصيلة التي ينبثق منها التصنيف الدلالي النهائي المشار إليه ؟ وبعبارة أخرى، هل نحن أمام مستوى سميائي خاص يُكثف فيه المنتوج السلوكي المنبعث من الممارسة الإنسانية في أفق تخولها إلى قوة ضابطة لكل الأوجه المحسوسة؟ ستقودنا هذه الأسئلة الآن إلى تخديد زاوية نظر أخرى يمكن أن يتحول عبرها المؤول النهائي إلى سند رئيس لتحديد أشكال التحقق المنبثقة عن أصل مجرد. فكل ما هو متحقق يمتلك بهذا الشكل أو ذاك، أو في هذا الأفق أو ذاك، سقفاً فوقياً يبرره ويفسره ويضمن تداوله ومعقوليته. إن هذه الخاصية تصدق على جميع الوقائع دون استثناء أن فالسلوك الإنساني مصنوع من سلسلة من الأفعال البسيطة التي تتحول مع الزمن إلى أشكال سلوكية عامة هي ما نطلق

عليه العادة أحيانا، وهو ما ندرجه ضمن القيم أحياناً أخرى.

ويجب ألا يؤول هذا الكلام على أنه نفي لمرجعية مادية للفعل، والاستعاضة عنها بسقف مضموني تمدنا به قوة توجد خارج الممارسة الإنسانية. إن الحديث عن تنظيم مجرد للقيم هو صيغة أخرى للقول بأن القانون ينبثق من الواقعة الخاصة، والقانون (الفكر أو الضرورة في لغة بورس) هو صيغة أخرى للقول إن الواقعة تطمح، باستمرار، إلى امتلاك وجود استقبالي دائم. فمقولة الشر مثلاً، باعتبارها قيمة دلالية، ليست مرتبطة في وجودها الجرد بأي سياق، إنها هنا لكي تشير إلى أن مجمل الأفعال الدالة على شئ يمكن أن يؤول باعتباره إساءة للآخر يجب أن تصنف ضمن خانة الشر. وبناء عليه، فإن مق لة «الشر، تشتمل على مجمل إمكانات التحقق، أي تقوم بتحديد مجمل الأوجه التي يتجسد من خلالها كل ما يمكن أن يدل على الشر في سياق خاص. إنها (متصل) (continuum) غير دال من خلال خصائصه الذاتية. ولتكون الها قدرة التدليل لابد من ردّها إلى ما يكونها، ولحظتها تتحول عناصرها الداخلية إلى مسيرات دلالية.

يمكن القول، إذن، إننا أمام مستويين يصنف ويؤول ضمنهما الفعل الإنسانى: مستوى خارج -سميائى ويتضمن مجمل التصنيفات القيمية المجردة والقارة. إن هذه القيم توجد خارج الممارسة السميائية؛ لأنها انفصلت عن الفعل انخاص، وهو ما يحدد هويتها المتميزة. ومن جهة أخرى، هناك ما ينتمى إلى السميائى بحصر المعنى، ويعين هذا المستوى كل ما يدرك من حيث هو تحقق محسوس ضمن سباق خاص. إن التفاعل بين المستويين هو ما يضمن استمرارية الحياة ومعقوليتها. فدون سقف مجرد لا يمكن تصور فعل خاص، كما أن كل فعل خاص لا بد وأن يصنف عاجلاً أو آجلاً - ضمن خانة تبرر وجوده واستمراوه.

ويمكن صياعة هذا الإشكال بطريقة أخرى. لنفترض أننا أمام اعادة عمينة كما تبدو من خلال السلوك الفردى أو الجماعي. فما وضع هذه العادة وما مضمونها؟ إن الحس السليم بدلنا على أن كل عادة هي في الأصل فعل صادر عن شخص ما في زمن ما وفضاء ما. ولأن هذا الفعل قد

يتكرر مرات عديدة؛ فإنه قابل لأن يتحول -عندما يتخلص من العناصر التي تشده إلى خصوصية غير مميزة - إلى شكل عام تراقب عبره الأفعال المشابهة. إن هذا الأمر يثير ثلاث ملاحظات على الأقل:

- أولا يجب التعامل مع كل عادة باعتبارها سلوكا بمضمون زمنى حولته الممارسة الإنسانية إلى صيغة مجردة. إن التخلص من الزمنية عبر التجريد لا يكون إلا بهدف التحكم في كل المضامين الزمنية.

- ثانياً إن هذه الصيغة المجردة، بحكم ارتباطها الدائم بالسلوك الخاص، تغتني وتتطور وقد تولد صيغاً جديدة تبني على أنقاض الصيغ القديمة.

- وثالثا، وهذا هو الأهم، فإن كل الأشكال التى استقرت عليها الممارسة الإنسانية في مرحلة تاريخية ما، تتضمن بالضرورة رؤية الإنسان للعالم وطبيعة علاقت بالأشياء، وكذا طريقته في التقطيع المفهومي الذي ينقل العالم الخارجي إلى ميدان الفكر.

وفى هذه الحمالات، فأن الفعل الخاص هو المدخل الأساس لتحديد المضامين المجردة ورسم حجم تطورها. فهو، بحكم ارتباطه بالممارسة الإنسانية وبوجهها المرئى بالتحديد، يعد وحده العنصر القابل للوصف والتحديد والتحليل.

إن هذا المستوى السميائي السابق على التجلى الخاص للفعل (وعن النص أيضا)، هو نقطة الارتكاز الرئيسية نحو فهم كنه المؤول النهائي وطريقة عمله وفق موقعه الجديد. إنه هنا لا يعين دمعني، أي جوهرا معنوياً مجرداً ومستقل الوجود، إنه يشير فقط إلى إجراء يتم عبره الحصول على قيمة دلالية لا تفهم ولا تدرك إلا باعتبارها خلاصة لهذا الإجراء، وستختفي حتماً باختفائه. فما يكون المؤول النهائي ليس مادة بل علاقات، وهو ليس وجوداً ساكناً بل إجراء فالمادة المضمونية ليست قدراً، إنها موجودة في حدود أن عناك إجراء يعمل على إغنائها، وهي موجودة أيضاً في حدود أنها تقوم بتغذية الأشكال المتحققة في وقائع خاصة. من هنا، فإن هذا المضمون الدلالي الأولى هو مصدر الأشكال الدلالية التي مختصة.

إن ما ينظم التجربة الإنسانية في كليتها هو نفسه ما يحكم بزوغ الدلالة. فإذا كانت الدلالة لا تعبأ بمادة بجليها (جريماس) – فالمعاني لا تستأذن أي شيء لكي تولد وتمارس نشاطها – فهذا معناه أن التجربة الإنسانية كلية وتختاج، لكي تكشف عن نفسها، إلى مواد تعبيرية بالغة التنوع. وعلى هذا الأساس التقط بورس مفهوم المؤول باعتباره الأداة التي توصل بين مجموع الصيغ التعبيرية. فالتعبين ليس حالة نهائية، إنه تثبيت لسيرورة في واقعة، هي نفسها ستؤول باعتبارها نقطة بدئية لسيرورة جديدة. ولعل هذا ما دفع روبير مارتي . (R.) بمفهوم دالسنن الثقافي، غير أنهما مختلفان. فالأول أكثر شمولية وأشد جدلية من حيث إنه دكوني محسوس، (un بمفهوم قائد كوني مجرد (un universel abstrait) وشكله (عثال عن لحظات الشكله (عمر) الشكافي) وأي مسفسول عن لحظات تشكله (عمر)

إن سلسلة التحديدات هذه تضعنا مباشرة في قلب إشكال تناول المعنى والإمساك به ومخديد سبل تجسده في وحدات سياقية الرنجعل منه كياناً قادراً على التدليل ، (٣٥). فما يتم تكثيفه عبر الفعل الخاص هو نفسه الذي يتحول إلى مادة؛ أي إلى كون قيمي، يغذي السلوك الخاص، وكل قيمة ليست سوى حكم خاص بالفعل المتحقق. من هنا، فإن التمدليل لا يوجمد خبارج الفيعل وخبارج ممداراته، إنه هو التدليل؛ وتصور مسير تدليلي يحتاج إلى تحويل ما يمثل على أنه علاقات لازمنية وغير موجهة، إلى عمليات تسرَّب السياق شرطًا أساسيًا للإمساك بالدلالة. وتلك هي القاعدة الأساسية التي انطلق منها جريماس لتحويل عالم المعنى إلى سيرورة إنتاجية دائمة التحول : أصلها معلق في أشكال مجردة (البنية الدلالية الأولية)(٣٦)، ووجهها المحسوس يتحقق في 🕟 سيرورات عبر نصوص بجميع الأحجام والأشكال والأنواع. فمن قلب المجرد الساكن ينبعث المتحرك الفعلي، ولن يقود ي المتحرك الفعلي إلا إلى إعادة صياغة المضامين وتنويعها وفق مستجدات الممارسة الإنسانية. إن سلسلة الإحالات كما يتصورها بورس تجد_ هنا_ صداها ومردوديتها.

وبما أن الوقائع الخاصة (الوقائع اللسانية وغيرها) هي سبيلنا الوحيد لتعرف المضامين القيمية المجردة، فإن تحقق هذه الوقائع لا يمكن أن يكون إلا جزئياً. فالسيرورة التدليلية المنبثقة من هذه الواقعة تعد اقتطاعاً لجزئية دلالية معينة وإدراجها ضمن مسير تأويلي يضمن لها الاستقلالية في الوجود المعنوي، ويضمن لها، في آن، ارتباطها مع أصلها المولد، أي علاقتها بالوحدة التي تختضنها. ذلك أن تنظيم المعنى عبر أشكال خطابية متنوعة يفترض التحول من التصور الاستبدالي للوحدات إلى وجهها التوزيعي. وبناء على هذا، إذا كانت الكلمة هي بالتحديد سلسلة من المكنات الدلالية، (كل كلمة تشتمل على معان متعددة) فإن اندراجها ضمن خطاب خاص يقلص من هذه المكنات عبر تحديد سقف دلالي موحد للخطاب وتناظراته. والخلاصة أن كل وحدة من الوحدات التعبيرية تختضن داخلها سلسلة من القبيم المودعة في مؤولات تقوم بتنظيمها. إنها وحدات مضمونية لا تتحقق إلا عبر مسير دلالي خاص، وكل مسير قد يولد آخر فرعياً وهكذا دواليك؛ ذلك أن كل إمكان دلالي هو في واقع الأمر استعمال خاص للكلمة.

ذلك هو الأساس الذي انطلقت منه مهدرسية باريس علوم روجها ملجردا السميائية في تصورها للدلالة والسردية وأشكال بجليهما وهو

الأساس الذي عابه بول ريكور(P. Ricoeur) ولم يستسغه أيضا. فلا يمكن، في رأيه، الحديث عن مستوى سميائي سابق على التجلي اللساني. صحيح قد يكون بالإمكان أن نقرأ الأول انطلاقاً من الشاني، إلا أننا لا يمكن أن نتحدث عن مستوى سميتائي سابق في الوجود على التجلي اللساني(٣٧) . وستسعفنا في هذه الحالة مقولة المؤول النهائي لتجاوز هذا التعارض الذي يقيمه ريكور بين المستويين. فالأمر، انطلاقا من مقولة المؤول، لا يتعلق بأسبقية هذا المستوى على ذاك، بل يعود إلى سيرورة من طبيعة واحدة وبنتائج مختلفة. ففي البداية تُولِّد السيرورة أشكالاً عامة تعد تكثيفاً بخريدياً للفعل الخاص. وفي الحالة الثانية، فإن إدراك المعنى وشروط إنتاجه وتداوله يمر عبىر الممارسة الدلالية بوجهها اللساني في حالة النصوص، وبوجهها الفعلي في حالة اللغات غير اللسانية. فكل تأويل يستند في إنجازه إلى بخديد موقع العنصر الموضوع للتأويل ضمن خانة سابقة. وهذا ما يفسر توزيع بورس للممارسة الإنسانية على مستويين: أحلاهما سميائي والثاني خارج- سميائي، الأول يرصد الفعل ضمن لحظة التحقق الخاصة، والثاني يكثفه ويمنحه

الهوامش:

Benveniste (Emile): Problèmes de liguistique géné- - \ rale II., éd Gallimard 1974, p. 45

٢ – للمزيد من الاطلاع على نظرية المقولات يمكن للقارئ العودة إلى :

Peirce: Ecrits sur le signe

Deledalle (G): Théorie et pratique du signe

Carontini (Enrico): Action du signe

- سعيد بنجراد : سمياتيات بورس ، مجلة علامات ، العدد الأول ، ١٩٩٤.

- حنون مبارك : دروس في السميانيات، توبقال ، ١٩٨٧.

۳ - فكرة لروبيسر مسارتي توردها جمويل ريسوري في Langages n 58، ص٣٤، وهو عدد خاص بسميائيات بورس، انظر:

R Marty: "La Théorie des interprétants", in Langages n 58 إ - رغم أن بورس يستعمل عبارة العلامة أو الماثول فإن هناك فرقا واضحا بينهما. ٥ فالعلامة هي الشئ المعطى كما هو، بينما يعين الماثول الشئ اعلامة منظورا إليه داخل التحليل الثلاثي بوصفه عنصرا داخل سبرورة التأريل ، ، انظر : Nicole Everart- Desmedt : Le processus interprétatif: introduction à la sémiotique de C S .Peirce, ed. Mardaga Editeur p. 39

Peirce: Ecrits sur le signe p.121

Peirce : Ecrits sur le signe ۲- نفسه، ص ۱۲۱ :

David Savan: "La mémiosis et son monde", in Lan- v

gages n 58, p. 71

Peirce, Ecrits sur le signe, p. 128	-14	ولا يتسع المجال هنا لتقديم التوزيع الثلاثي الذي يقدمه بــــورس المعلامة.
ه، ص ۱۸۹ .	_i: - 19	ود يستع أجان عند مستيم سوريج المساح الذي يحكم مجمل التوزيمات
Peirce, Ecrits sur le signe, p. 130		الفرعية الأحرى. وهكذا، فإن الماثول يتوزع ثلاثياً على الشكل التالي:
	- 4.	أولانية الأولانية (علامة نوعية)، وثانياتية الأولانية (علامة مفردة)،
Carontini (Enrico). Action du signe, p. 30	- 11	وثالثانية الأولانية (علامة قانون)، والموضوع يتوزع بالطريقة نفسها على:
Peirce. Ecrits sur le signe, p. 189	- 44	أولانية الثانيانية (أيقون)، ثانيانية الثانيانية (أمارة)، ثالثانية الثانيانية (رمز)،
Nicole Everart- Desmedt. Le processus interprétat YY		وبتوزع المؤول على : أولانية الشالشانية (حملي)، وثانيانية الشالشانية
if: introduction à la sémiotique de C S Peirce, ed.		(تصديق) وثالثانية الطالعانية (حجة).
Mardaga Editeur, p 42		٨ = چيرار دولودال : تبيه لقراء بورس : ترجمة عبد العلى اليزمي ، مجلة
Eco , Umberto, Lector in fabula, ed. Grasset , 1985 , - 18		علامات العدد ١١٨ ص ١١٣.
p. 77.		Carentini (Enrico), Action du signe p. 25.
Peirce, Ecrits sur le signe, p. 189	- 10	Eco , Umberto,: Lector in fabula. Paris ed. Grasset 😘
Nicole Everart- Desmedt Le processus interpr	ré *7	1985 г. 36
tatif: introduction à la sémiotique de C.S. Peirce Eliseo Veron : "La sémiosis et los monde", la		
ed Mardaga Editeur . 7: 43-43	1:11	الله إلى إحدى الخطوطات . 1. 1. 1. 1. 1. 1. 1. 1. 1. 1. 1. 1. 1. 1
Peledalle, Gerard, Théorie et pratique du signe	: /= YV	بستديد بها اندب الوضيع تعريف بورس للواقع.
Feirce, Eerits sur le signe, p. 188	- 44	Peirce : Ecrits sur le signe ; . 127.
Carontini (Enrico), Action du signe, p. 33	44	Theresa Calvet de Magalhaes.: Signe ou symbole
ed. Louvain-Laneuve. Madrid . 1981. p. 162		
	1000	l'eirce : Ecrits sur le signe.
Peirce, Ecrits sur le signe, p. 187	- 11	Eliseo Veron: "La sémiosis et son monge", in Lan-
Peirce, Ecrits sur le signe, p. 186		gages 58 p. 73.
Gilles Deleuz : Fellix Guattari : Qu'est ce/put il 4		
philosophie . Ed. Minuit . 1991 . p. 22		Molino (Jean), "Intrpréter", in L'interpretation = 35 des textes, Paris: ed. minuit, 1989, p.32
R. Marty, "La Théorie des interprétants", in Lan *:		
gages, n 58 , p. 37		٧٠ - يشير بورس في معرض حديثه عن المؤول الديناميكي مثلاً إلى وحوم ٧٠ - يشير بورس في معرض الله المراجعة
ر Greimas ، Du sens ، p. 162 حيث يقنول: Creimas ، Du sens ، p. 162	44 - To	مؤول الفعالي وأخر طاقدي وثاك منطقي l'eiree. Ecrits sur le
sens en état de signifier"		signe p.130. واستناداً بلى سلسلة الشروح التي يقدمها، يمكن النمول إن بورس في هذه اللحظة كسان ينظر إلى المؤول الدينامسيكي من زاية
بد من الاطلاع على هذا التصور القر: - Greimas. Du sens وخاصة	. !_ #7	رب بورس في هذه التحقيد الساق ينظر في الموون المايد سياسي عن اربيد التنقيء أي من زاوية وجود وضعية إبلاغية تستدعى بالله يلقى كالام
- elément d'une grammaire narrative.		ومتلقيا تصدر عنه ردود أفعال ما. ولعل هذا التصور هو الذي دفع كرانيني
		وعدي القدرة الإبلاغية الطلاقا من هذا: (Carontini إلى محاولة تطوير نظرية في القدرة الإبلاغية الطلاقا من هذا
- les jeux des contraintes sémiotiques .		التقسيم الذي يقدمه بورس. انظر:
Ricoeur , Paul: "La grammaire narrative de	- TV	Carontini (Enrico): Action du signe Bruxelles:
Greimas" Actes sémiotiques .1980.		Cabay, 1983 II

